23

Numero 23
settembre 1994
Lire 10.000

Làppese a quatriglie
"Preoccupazioni gravi, dal fatto che le prime matite erano verniciate a minutissimi quadretti variopinti che, guardati, abbagliavano alquanto la vista"
F. D'Ascoli, *Dizionario etimologico napoletano*, Del Delfino, Napoli.

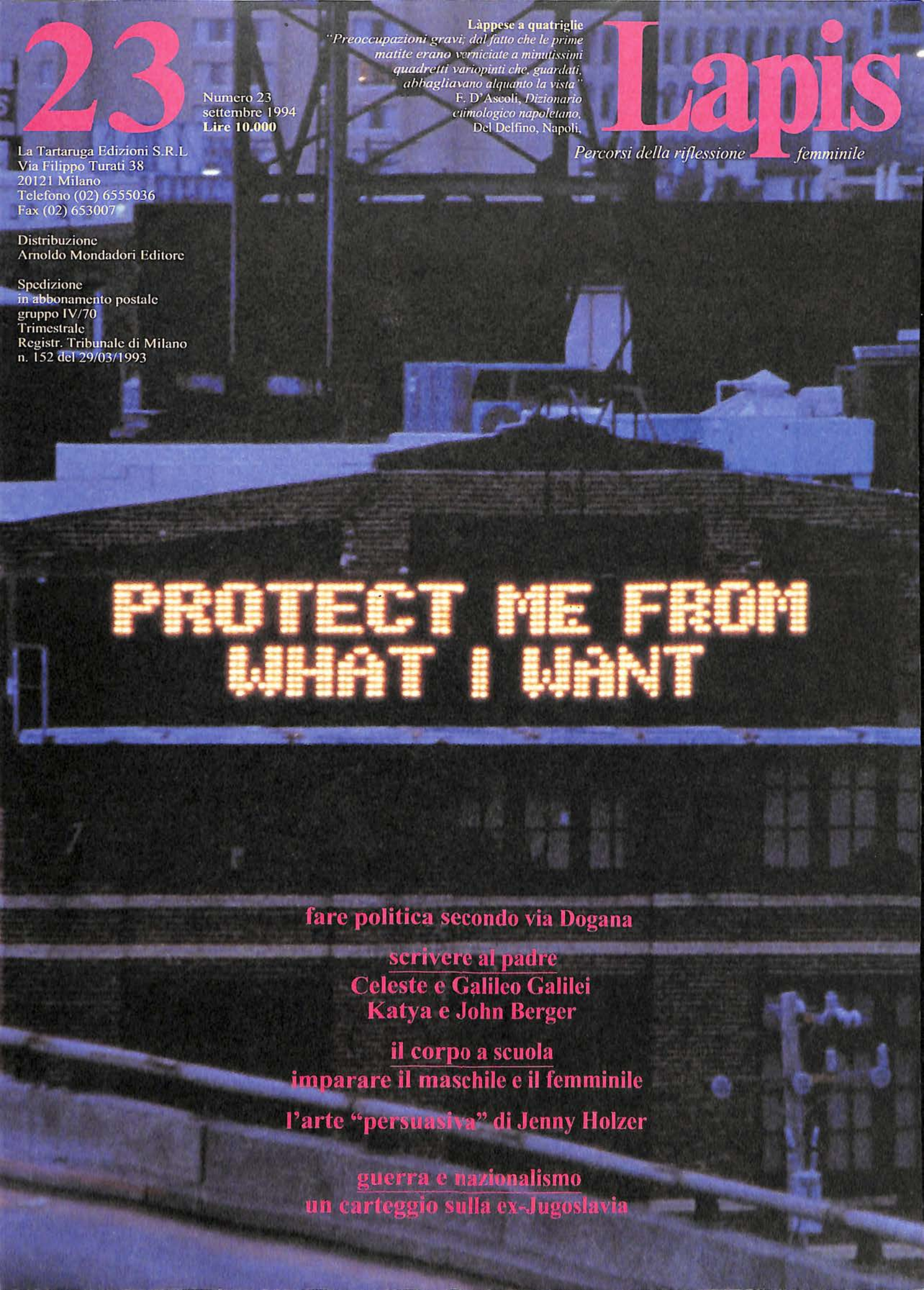
Lapis

Percorsi della riflessione femminile

La Tartaruga Edizioni S.R.L
Via Filippo Turati 38
20121 Milano
Telefono (02) 6555036
Fax (02) 653007

Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Spedizione
in abbonamento postale
gruppo IV/70
Trimestrale
Registr. Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993



fare politica secondo via Dogana

scrivere al padre
Celeste e Galileo Galilei
Katya e John Berger

il corpo a scuola
imparare il maschile e il femminile

l'arte "persuasiva" di Jenny Holzer

guerra e nazionalismo
un carteggio sulla ex-Jugoslavia

MILANO - VENEZIA - PARIGI - LONDRA - FRANCOFORTE - ZURIGO - NEW YORK - SAN FRANCISCO - PALM BEACH - TORONTO - HONG KONG - SINGAPORE
SEOUL - TOKYO - OSAKA - NAGOYA - KOBE - KOKURA - TAIPEI - ANTIGUA - BARBUDA

Sommario

numero 23 - settembre 1994

Le immagini di Lapis
di Dora Bassi
pagina 2

Fra sé e l'altro
Alle radici del fare politico

Esercizi spirituali e volontà di potenza.
Far politica secondo Via Dogana
di Rosella Prezzo
pagina 3

L'agire politico e la ricerca.
Riflessioni sul femminismo
di Lea Melandri
pagina 6

L'ombrello della scienza
di Luisa Accati
pagina 9

Artificiosa uguaglianza. Sette intellettuali dall'emancipazione al fascismo
di Stefania Bartoloni
pagina 13

Testi/Pretesti

Massimi sistemi e pere cotte.
Celeste Galilei: Lettere al padre
di Nelvia Di Monte
pagina 16

Amorose corrispondenze: un padre, una figlia e Tiziano
di Maria Nadotti
pagina 21

Tiziano o della carne: dialogo tra un padre e una figlia
di John Berger e Katya Andreadakis
pagina 23

Il sogno e le storie.
Il corpo a scuola

Vorrei essere una rosa dolce, un coltello.
Identità maschili e femminili in una classe di scuola elementare
di Maria Bacchi
pagina 27

Ragazze, che avranno vent'anni nel 2000
di Maria Teresa Sega
pagina 31

I racconti del corpo

Quel corpo che mi abita
di Rossana Rossanda
pagina 35

Proscenio

La voce di Ofelia
di Janne Risum
pagina 39

Intossicati... o poeti
di Maria Teresa Telara
pagina 41

La ballata del piccolo Jo.
Intervista alla regista Maggie Greenwald
di Maria Nadotti
pagina 44

Autoritratti multimediali.
Il fervore profetico di Jenny Holzer
di Dora Bassi
pagina 48

Le lingue stilettanti di Carol Rama
di Annarosa Baratta
pagina 50

Il mosaico dell'identità

Guerra e nazionalismo.
Un carteggio sulla ex-Jugoslavia
a cura di Maria Redaelli e Paola Redaelli
pagina 52

Tra virgolette

Parole oculari, parole a quattro zampe
di Matilde Tortora
pagina 57

In lettura

Culto delle madri e comunità di sangue.
Donne e mafia in un libro di Renate Siebert
di Emma Baeri
pagina 59

La serietà del riso
di Marina Mizzau
pagina 60

Segnalazioni

a cura di Maria Attanasio
e Paola Redaelli
pagina 62

In copertina:
Jenny Holzer
da Survival, 1987

Le immagini di Lapis

di Dora Bassi

Le immagini che illustrano questo numero sono di Jenny Holzer.

Jenny Holzer nasce nel 1950 a Gallipolis (Ohio). Di famiglia benestante, frequenta l'Università a Chicago diplomandosi in pittura. Alla fine del corso di studi si trasferisce a New York e si iscrive al corso di Master. In questo periodo incontra Mike Glier che sposerà nell'83.
Fin dagli inizi si orienta verso l'uso di tecnologie avanzate e non tradizionali, mezzo e supporto per dare voce e forma al suo pensiero, in una insolita arcata retta da immagine e parola. La tecnica è multimediale, la strategia è pubblicitaria, il messaggio è radicato nella realtà dei sentimenti personali, fino a generalizzarsi in slogan e sentenze. Le sue riflessioni sulla vita si incartano sulle magliette, nei poster, sfilano sui cornicioni dei grattacieli, enfatizzate dalle misure, straniate dalla contrazione a misura d'uomo. Alle prime e più generiche serie di messaggi - i "Living Series" - seguono i Truisms, ossia le verità rese aforisma e gli "Infiammatory Essays". Se agli inizi incuriosiva e attirava l'anomala invasione di voci strettamente attinenti con la vita psichica e riflessiva dell'individuo, isolate nel contesto indifferenziato della propaganda commerciale, dopo, quando la Holzer amplificò la qualità lirica del messaggio inserendolo in ambienti architettonici che ribadivano la sua estraneità al contesto, le sue installazioni assunsero una solennità quasi sacrale, producendo forti emozioni simili a quelle che si provono visitando certi cimiteri paleocristiani. In questi, come nelle stanze della Holzer, corpi ormai acquietati sembrano protendere oltre i secoli il tenue lamento, il rimpianto di essere stati un tempo nella vita e adesso non più. Come nella notissima antologia di Spoon River, la Holzer ha introdotto nelle sue forme, nella monotona successione delle presenze, una doppia percezione del tempo: il tempo congelato e immoto della storia e l'altro tempo, quella dell'anima, che buca le scadenze di vita e morte per ricongiungersi all'eterno presente delle passioni umane. La presenza di Holzer a Cassel 7 e Cassel 8, alla Biennale di Venezia del 1990, la sua recente installazione a spirale lungo le volute del Gugghenheim di New York, opere di maturità piena, racchiudono aspirazioni anagogiche di spirito alto medievale che rendono drammatico l'eterno interrogativo sul senso della vita.

Ringraziamo per il materiale fotografico la Barbara Gladstone Gallery, New York, e Maria Nadotti.

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

Pubblicazione trimestrale

Direttrice:
Lea Melandri

Redazione:
Lidia Campagnano
Giovanna Grignaffini
Laura Kreyder
Laura Mariani
Paola Melchiori
Maria Nadotti
Rosella Prezzo
Paola Redaelli
Sara Sesti

Collaboratrici:
Iudith Adler Hellmann
Maria Attanasio
Emma Baeri
Dora Bassi
Anna Bravo
Giuliana Bruno
Biancamaria Frabotta
Manuela Fraire
Carmela Fratantonio
Marina Mizzau
Francesca Molfino
Henriette Molinari
Adriana Monti
Rosalba Piazza
Rossana Rossanda
Claudia Salaris
Agnese Seranis
Silvana Sgarioto
Gitte Steingruber
Matilde Tortora
Patrizia Violi

Ricerca iconografica:
Maria Nadotti

Art director:
M. Ancilla Tagliaferri

Segretaria di redazione:
Monica Onore

Redazione:
c/o Lea Melandri
v. Bellezza 2
20136 Milano
Tel. 02/58305152

La Tartaruga edizioni
via Filippo Turati 38
20121 Milano
Tel. 02/6555036
Fax 02/653007

Distribuzione
Arnoldo Mondadori Editore

Fotocomposizione:
Studio g.due
Via Simone D'Orsenigo 5
20135 Milano

Registr.
Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993

Finito di stampare
nel mese di giugno 1994
dalla Nuova Linotipia
Piacenza – Printed in Italy

Esercizi spirituali e volontà di potenza

Far politica secondo Via Dogana

di Rosella Prezzo

Nelle discussioni accese dalle elezioni politiche che hanno visto l'affermarsi della coalizione di destra, e nelle reazioni più o meno risentite alla sconfitta delle sinistre, molto rumore si è fatto attorno ad alcune 'nuove' presenze femminili sulla scena politica e alla loro assunzione nel più alto dei cieli del Parlamento. Grande sorpresa, scompiglio, ma anche sollievo per chi vi trova ancora una volta indicata 'sapientemente' l'apriti-Sesamo dei desideri femminili, ha poi suscitato l'autorevole voce della Libreria delle donne di Milano. È a lato di questo che voglio qui fare qualche riflessione che vada al di là del dibattito contingente.

Dunque, la destra – si dice (1) – ha valorizzato maggiormente le donne e ha premiato la loro voglia di protagonismo. Si tratta infatti di donne che non hanno chiesto, non si sono poste in posizioni rivendicative, ma si sono imposte con la loro "grinta", la loro "voglia di vincere". Siccome sono brave – e di questa eccellenza il loro sesso, anche se negato soggettivamente a parole, ne è il divino trascendente fondamento – hanno espresso la loro autorità rendendola visibile. Insomma, ce l'hanno fatta a conquistare un posto al sole. Così si fa! e così si deve fare, magari con un "taglio trasgressivo" in più, nel segno della "differenza". Dall'altra parte, invece, – prosegue questo ragionamento – le donne, vittime del miserabilismo, della logica della tutela delle "pari opportunità" che le indica come soggetti deboli da difendere, mortificate dall'egualitarismo di sinistra che impedisce l'emergere delle individualità, sono state penalizzate doppiamente, in quanto di sinistra e in quanto donne. Da ciò consegue, come in un sillogismo aristotelico, che bisogna coniugare il potente *desiderio* femminile, che sempre "eccede" sul mondo dato (parola di Diotima), alla *volontà* di potenza che istauri un nuovo ordine simbolico nel segno della madre; legare, cioè, l'individualità eccellente di alcune donne all'universalità divina del proprio genere, attraverso il saldo filo del pensiero della differenza sessuale, l'unico "che – come aveva già scritto Luisa Muraro (2) – tiene al riparo dalla seduzione dell'altro qualsiasi", e "la cui espressione più pura" sta "nel dire: sono solo una donna, dove l'essere donna si commisura non all'essere uomo ma all'essere Dio". Ciò determinerebbe il salto dall'impotenza femminile, in cui l'ordine maschile ha costretto l'altro sesso, alla potenza, alla libertà finalmente dispiegata.

Accidenti, com'è che non ci avevo pensato prima? Forse perché non son degna di tanta 'grazia'? O forse perché il mio gusto personale non ama i pasticci fatti di teologia mistica, tautologie e occasionalismo politico? Forse, più semplicemente, perché in tutto ciò *non c'è niente da pensare*, ma bisogna solo credere, abbracciare una fede, diventandone la *defensor* in ogni luogo. E la fede, necessariamente, non può essere discussa perché ha come premessa l'assunzione di un dogma su cui tutto si regge (in questo caso l'Essere femminile Supremo e Unico); così come implica l'introiezione del principio di *auctoritas* e la scelta di una figura autorevole, mediatrice di parola sapiente, al cui magistero 'liberamente' ci si sottomette *perinde ac cadaver*. Significativa è infatti l'affermazione di Luisa Muraro riguardo al rapporto con la sua autorità prescelta: "Forse devo dichiarare che la Weil è per me una vera e propria *auctoritas* (in filosofia non ne ho altre); quando non sono d'accordo con lei, penso: non l'ho capita"(3). Perché mai, mi chiedo? Non è proprio la filosofia, come aspirazione al libero pensiero e all'autonomia del pensare, a vedere nell'autorità il concetto ad essa antitetico? E perché non si potrebbe essere d'accordo solo in parte col pensiero dell' altra; perché non posso entrare in dialogo con un altro pensiero e confrontarmi con esso, ma devo assumerlo totalitariamente facendo tacere ogni mia possibile obiezione, quasi questa fosse qualcosa di indecente o suonasse sacrilega come di fronte a una Sacra Scrittura? Proprio questo è il punto, punto per cui io ho torto e Luisa Muraro ha ragione nella sua coerenza. In teologia – perché questo è qui l'ordine del discorso – la verità è inseparabile dall'autorità e noi non la conosciamo che attraverso di essa. In un credo, un contesto teologico e una certezza religiosa, un'autorità non si discute, una guida spirituale cui mi sono affidata ne sa sempre più di me, il mio dubbio è solo ignoranza. E, secondo la secolare tradizione della scienza delle cose divine, la parola in quanto "lettera" – che per sua natura mondana e intrinsecamente dialogica può essere scambiata, interpretata, corretta, contestata, integrata – è secondaria; primario e indiscutibile è lo "spirito" della parola, la sua autorità trascendente, il legame d'autorità in cui mi colloco e da cui traggo il mio senso e il senso soprannaturale del mio esistere. In quanto tale va salvaguardato a scapito di tutto; e rispetto ad esso il mondo, gli altri, e le altre che non si fanno portatrici di quella verità divina che parla in esse, cadono nell'indifferenza, soggetta solo ad eventuale calcolo contingente, o rappresentano la tentazione pericolosa, la seduzione maligna che allontana da sé verso dèi falsi, bugiardi o usurpatori, impedendo il movimento di trascendenza fra la donna e il suo divino femminile e quindi la costruzione di un ordine simbolico di altro genere.

Ora, quello che mi interessa qui contestare non è la legittimità di un punto di vista (che, per altro, se cambia i segni lascia immutato il codice): ognuna è libera di produrne e se trova chi la segue in questa 'visione' buon per lei; ma il fatto che sia chiaro di che cosa e in che lingua si parla. Ciò che trovo inaccettabile, pericolo-

samente ambiguo, è infatti che questo pensiero si spacci per quello che non è, che non si dichiari per quello che realmente è: un'ennesima religione, con i suoi riti e la sua chiesa. Certamente religione secolarizzata, e non potrebbe essere diversamente per chi vive ormai in questo secondo millennio, ma sempre religione che dovrebbe affermarsi dopo quella politeista e quella monoteista del Dio Padre Unico. Se andiamo a leggerci – così, per rinfrescarci la memoria insieme al nostro lessico – le definizioni di un buon vocabolario, alla voce "religione" troviamo: " 1) Complesso delle narrazioni mitiche, delle norme etiche e salvifiche e dei comportamenti cultuali che esprimono, nel corso della storia, le relazioni delle varie società umane con il mondo divino. 2) Atteggiamenti e comportamenti che corrispondono al sentimento di dipendenza della creatura dal mondo divino. 3) In diritto canonico, società approvata dalla legittima autorità, i cui membri pronunziano voti pubblici, perpetui o temporanei, e tendono alla perfezione evangelica. 4) Rispetto devoto e fervido per entità astratte profondamente sentite o per sentimenti nobili. 5) Solennità, santità che incute rispetto e reverenza". Lascio a chi mi legge finire il gioco aggiungendo o sostituendo, opportunamente, gli aggettivi femminile, materno, simbolico.

Ciò che voglio dire è che qui abbiamo a che fare esattamente con una religione, anche se sui generis. In sé non ci sarebbe nulla di male, ripeto, se tutto ciò non si mimetizzasse in una declamata "politica delle donne", dietro lo scudo del "pensiero della differenza", differenza pura che vive di un sogno metafisico che ha indotto per lo più in un sonno dogmatico molte donne, magari fiere per altro della loro tradizione laica e di sinistra anche radicale. Se, cioè, non si barattasse per "pratica politica" quelle che sono solo forme di apostolato verso chi deve apprendere (non a pensare, ma) a credere, a disporsi a. Pratiche dell'affidamento, pedagogie della differenza, insieme a dosi ricostituenti di "voglia di vincere", assomigliano molto più agli esercizi spirituali di un Ignazio di Loyola, o alla ritualità e al culto quotidiano esteriore che Pascal consigliava di praticare, come sana abitudine, a chi avesse difficoltà a credere : "Se la convinzione non vuole venire, si cominci dall'abitudine; fa come se tu credessi: prendi l'acqua santa e fa dire una messa; ciò ti *abituerà* e ti farà *credere*".

Collegamenti di questa natura mi erano stati indotti già qualche tempo fa dalla lettura di uno dei primi numeri di "Via Dogana". Qui Luisa Muraro (4) – riferendo di un incontro pubblico in cui aveva parlato della prioritaria "necessità di amare la madre per riconoscenza della vita ricevuta", "necessità simbolica" per una "accettazione di sé" quale "fortuna di essere nata donna" e per uno spostamento dalla dipendenza maschile – ricorda un episodio in particolare. Una donna, alla fine del suo intervento, si dice allora "perduta", perché non avrebbe mai potuto amare una madre che non l'aveva mai amata. La risposta datale è: "non conta quello che senti, conta il significato delle parole, perciò formula parole di riconoscenza verso tua madre: sarà la lingua stessa a dire per te quello che tu non senti". Ma questa tecnica potrebbe risultare non così vincente – le suggerisce, ricorda sempre Muraro, "la donna da cui ho imparato la politica" – perché chi fa una simile obiezione non è "in condizione di articolare parole di riconoscenza per sua madre". Non credendo nella madre, non può quindi levare inni a suo nome. Ecco allora l'importanza del correttivo pascaliano della pratica, di una pratica ovviamente adeguata ai principi della dottrina (l'amore per la Madre), la crucialità della *pratica del culto* e della *liturgia della devozione*, atti intesi come esercizi pratico-psicologici sull'anima. Tutto ciò rappresenta quella "pratica politica" che "se scelta bene cambia il senso della realtà e cambia, pertanto, la realtà stessa". La volontà e la decisione nel disporsi in esercizi di vita, che vincolano in un vincolo di autorità al debito contratto verso altre donne, introducono "un'innovazione nel mio presente [...] rendendo il presente più vivo e libero; in quanto non più dipendente da quello che è stato; diventa invece vero il contrario, che il passato si presenterà mutato ai miei occhi, perchè io sono mutata. [...] Così il movimento che ci ha portate a capire la necessità dell'amore femminile della madre, mostra questo amore all'opera: si mostra come opera di questo amore. E così il cerchio si chiude in un movimento circolare che ci comprende e dà forza". Tautologia perfetta, perfetta logica del Medesimo. A smentita di ogni pensiero della differenza, a dispetto di ogni "partire da sé" che rimane un semplice refrain riproposto, un motivetto senza parole. Come nelle vite dei santi, gli avvenimenti anteriori alla conversione sono del tutto cancellati nella loro insignificanza per lasciare il posto all'immagine di sé come di un'esistenza spezzata in un prima (oscuro e gravato dai legami inquinati del mondo) e in un dopo (luminoso, dove la "grandezza della madre simbolica può essere affermata allo stato puro"); due tempi incommensurabili e discontinui. Delle vite umanamente vissute da donne, fra grazie e disgrazie, fra esperienza e racconto, fra sentire e pensieri – che si fanno strada e si alimentano proprio a partire dall'esistenza riflettuta nei suoi ineliminabili intrighi e 'inquinamenti' dell'altro, e che si attardano ostinatamente a dipanare le relazioni, come quella fra uomo e donna, in cui le costanti del conflitto e quelle dell'intimità positiva sono le stesse –, non ne resta così più nulla nell'osanna dell'alto dei cieli. E il mondo, degli altri e delle altre, è solo un gradino, un ostacolo da superare, oppure una pedana di lancio o un mero spazio tridimensionale in cui farsi largo per esercitare l'individualismo di un desiderio che è solo oggetto a se stesso: pura volontà di autoaffermazione. Mi pare che qui di 'differente' c'è ben poco. Solo un'illusoria differenza pura e autoreferenziale che si svuota di ogni cura di sapere non avendo più nient'altro da dire che 'sé', nient'altro da fare se non il far 'scintillare' il proprio essere supremo nella sua dispiegata volontà di potenza. Vecchia e collaudatissima storia.

Per molte altre donne il "partire da sé" ha significato e portato qualcosa di profondamente diverso. Ha significato innanzitutto spezzare il monologo secolare e autistico della cultura del medesimo basata proprio su un contratto sociale omosessuale, esprimendo il proprio senso dell'esistenza a partire dal concreto vissuto di ciascuna come una risorsa di sapere e di autonomia. Ha portato ad elaborare un pensiero inedito in cui inoltrarsi senza facili scorciatoie, un pensiero interrogante la relazione, quella relazione primaria con l'altro che è la relazione fra uomo e donna. Così come ha portato a vedere quanto le immagini di maschile e femminile (cioè dell'altro interno) si giochino più profondamente della partizione dei sessi e dei ruoli, e quanto l'immaginario sociale, individuale e storico abbia organizzato attorno ad esse concettualizzazioni, effetti di realtà e strategie discorsive costituendo un fattore determinante anche nella legittimazione del potere. Da qui i problemi che si sono aperti sono molteplici e non credo proprio che la soluzione sia l'esaltazione astratta della differenza femminile, come se la donna fosse in sé la 'portatrice' della differenza. La differenza (sessuale) non è un blasone di famiglia da issare sul portone di casa a testimonianza della propria origine nobile e superiore, ma il segno di una relazione all'altro/a che vincolandoci ci precede e che la rende possibile. Così come falsa è l' opposizione fra uguaglianza e differenza, come se non ci fossero registri in cui si gioca l'uguaglianza e registri in cui si gioca la differenza. Il problema è piuttosto mutare il codice attraverso cui è stato fissata, agita, intiroettata, fantasmata la relazione fra uomo e donna, che non sono né assolutamente uguali né assolutamente 'altri'. Sono piuttosto dei 'quasi-simili', dove è nel 'simile'che sta la pretesa di uguaglianza, e contemporaneamente nell' evidenza oscura del 'quasi' l'affermazione della differenza. Riconoscere, rivendicare, non dimenticare né far dimenticare l'essere Due all'origine, non come Coppia ma come Diade, significa rivendicare l'uguaglianza della *differente coap-*

partenenza al mondo, insieme a quella legge non scritta ma iscritta nei corpi, che come *Common Law* è posta prima di ogni contratto sociale in quanto possibilità primaria di relazione di civiltà, che può mettere fra sé e l'altro un mondo. Il rivendicare questo non significa né l'omologazione né il faccia a faccia di due entità che si contendono il primato d'essere, ma implica necessariamente una mutazione mentale che è nello stesso tempo un paradigma antropologico radicalmente diverso; significa riconoscere ed assumere, anche quale paradigma etico, la responsabilità dell'origine condivisa con l'altro, come lo è ogni origine, individuale e sociale, biologica e storica. Rispetto a ciò nessun divino (femminile) può 'salvarci'.

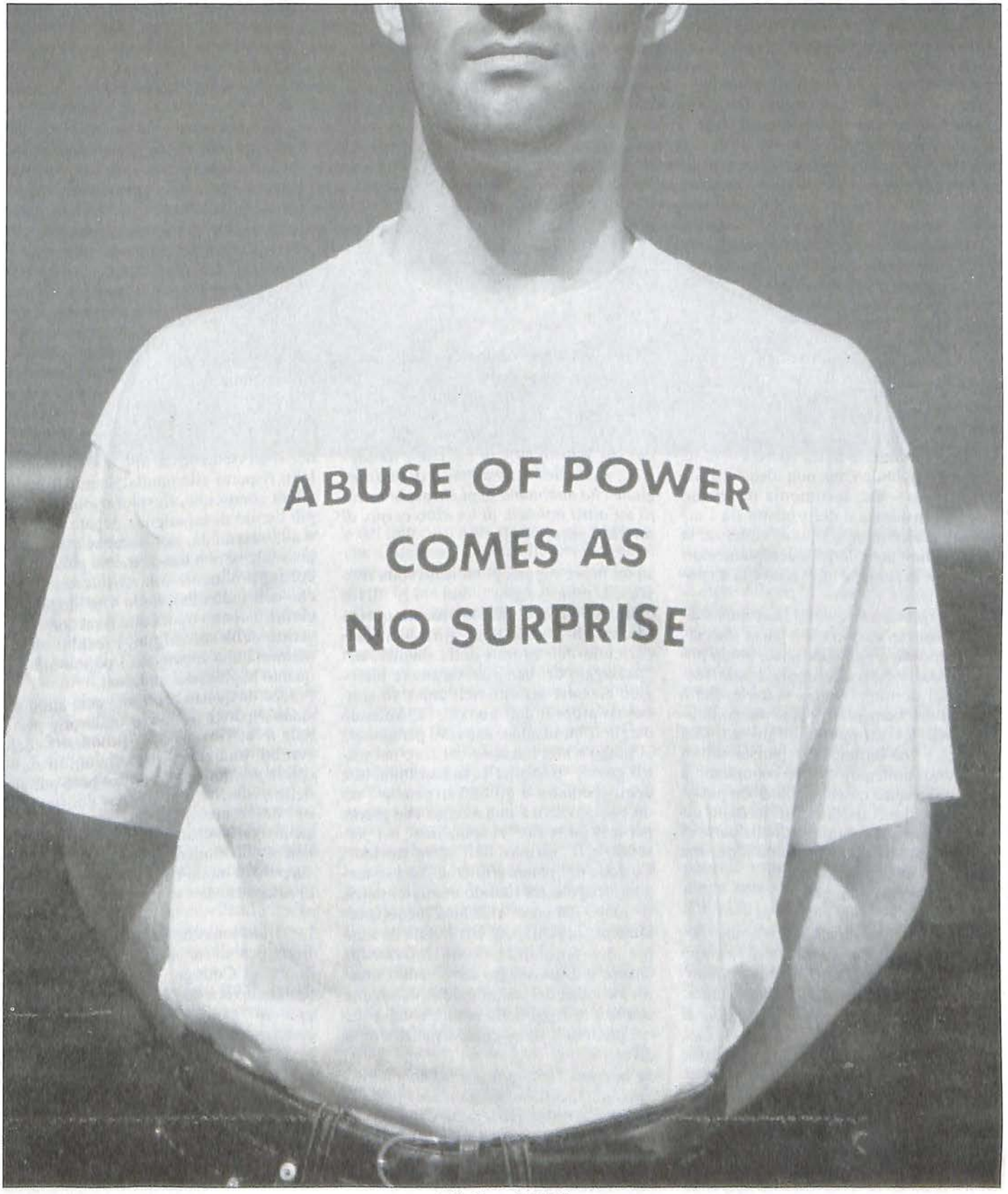
Note

(1) Cfr. l'intervista di Ida Dominijanni a Luisa Muraro e Lia Cigarini apparsa su "Il manifesto" (8.5.'94).

(2) Luisa Muraro, *La nostra comune capacità d'infinito, in Diotima. Mettere al mondo il mondo,* La Tartaruga edizioni, Milano 1990, p. 67.

(3) Ibidem, p. 74

(4) Luisa Muraro, *L'amore come pratica politica,* "Via Dogana", 3, 1991.



da Truisms, *1977-79*

L'agire politico e la ricerca

Riflessioni sul femminismo

di Lea Melandri

Mi chiedo da molti anni che senso si debba dare alla *politica* dal momento in cui affiora alla coscienza che il suo atto di nascita coincide con l'affermarsi di una *comunità di uomini*, dominio di un sesso solo, della sua lingua, della sua visione del mondo. Se non fosse perché l'evidenza non si lascia guardare, l'esclusione della donna dalla vita pubblica, accostata a fenomeni analoghi riguardanti gruppi sociali, popoli e culture, avrebbe dovuto essere rivelatrice di una forma del potere universalmente diffusa e duratura.
È proprio la particolare collocazione della parte femminile della società – fuori dal luogo pubblico, ma non identificabile col privato – che testimonia di quanto astratta, insidiosa e deformante sia l'arma più antica di ogni tipo di violenza, la dualità che vuole divisi e complementari il corpo e la storia, l'individuo e la vicenda sociale.
Ma è sorprendente quanto la cultura maschile, nei rari casi in cui è parsa staccarsi da un ordine non condiviso, abbia potuto andar vicino alle implicazioni sessuali del dominio, senza vederle. Fatta luce su un "campo" in cui si danno indistricabili "eventi pubblici e privati, vita politica e vita biologica", sparisce il luogo primo, millenario, dove continuano a scontrarsi senza quiete e soluzione possibile, i richiami della natura e della civiltà: l'essere femminile e quella parte di sé, dei suoi affetti e dei suoi desideri, che l'uomo vi ha depositato sopra.
Scrive Giorgio Agamben:

"*Se era ebreo ad Auschwitz o donna bosniaca a Omarska, è entrato nel campo non per una scelta politica, ma per quanto aveva di più privato e incomunicabile: il suo sangue, il suo corpo biologico... Il campo è, in questo senso, davvero il luogo inaugurale della modernità... In quanto è stato reciso dalla comunità politica e ridotto a nuda vita (e, per di più, una vita che non merita di essere vissuta) l'abitante del campo è, infatti, persona assolutamente privata. Eppure non c'è un solo istante in cui egli possa trovar rifugio nel privato e proprio questa indiscernibilità costituisce l'angoscia specifica del campo... Eppure è da questa zona di indifferenza, in cui le azioni dell'esperienza umana vengono svendute, che dobbiamo oggi partire... Essa è certamente la matrice nascosta dello spazio politico in cui viviamo.*"

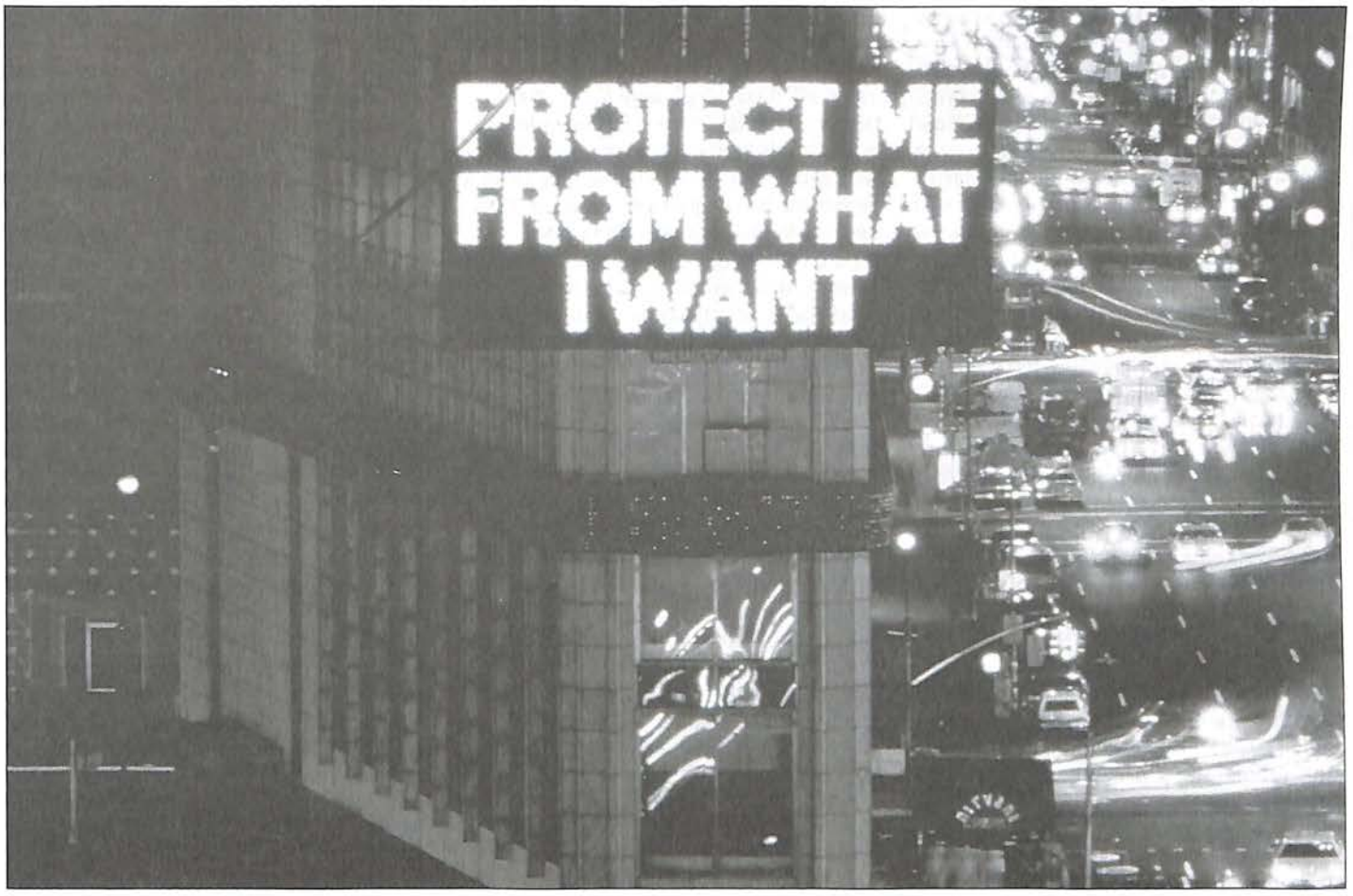
E conclude:

"*Abbiamo dovuto abituarci a pensare e a scrivere in questa confusione di corpi e di luoghi, di esterno ed interno, di ciò che è muto e di ciò che ha la parola, di ciò che è schiavo e di ciò che è libero, di ciò che è bisogno e di ciò che è desiderio... è da questa zona opaca di indistinzione che dobbiamo oggi ritrovare la via di un'altra politica, di un altro corpo, di un'altra parola.*" (1)

In un breve saggio, pubblicato sulla rivista "L'erba voglio", nel '71, Elvio Fachinelli aveva già individuato questo "campo di osservazione", irriducibile a ciascuno dei termini della dualità, nel "passaggio del bambino da essere biologico a essere inserito nell'universo simbolico proprio dell'uomo". (2) Volendo dargli un'immagine, lo aveva paragonato al luogo e alla funzione del coro nel teatro greco, "posto tra la massa immobile degli spettatori e gli eroi in azione", tra un passato senza mutamento che preme per trovare la sua "ri-soluzione" nel presente, e il "turbine dell'agire storico". Custode di "potenze interne" che lo tengono sospeso tra ricordo e lungimiranza, il "luogo del coro" richiama inequivocabilmente la posizione che è stata da sempre del femminile, zona intermedia, territorio di passaggio dove vanno smarriti i confini del corpo e della coscienza, confuse le leggi della natura e della storia, perduto il senso della distanza e della diversità.
Se nessuna "antropologia" (Fachinelli) o nessuna "politica" (Agamben) può più ignorare il retroterra sepolto che oggi minaccia di travolgere le fragili barriere della vita pubblica, a maggior ragione è impossibile non vedere che il "semplice vivente", a cui è toccato di abitarlo senza scelta, ha il volto indistinto di un sesso e di un *genere* a cui è rimasta sconosciuta, per lungo tempo, anche l'illusione della *soggettività*.

Con un'apertura di "campo" che appariva ancora più dissestante rispetto alle dicotomie tradizionali, e che contava su un radicale ripensamento dell'agire politico, per poter tenere insieme ricerca, costruzione di nuovi saperi e capacità di trasformazione dei rapporti esistenti, nella vita personale come in quella pubblica, ha preso avvio il femminismo degli anni '70. La convinzione che la problematica dei sessi richiedesse uno spostamento a lato, rispetto alle analisi sociali fino ad allora conosciute, l'esplorazione di zone più oscure di esperienza, legate al corpo e alla sessualità, non sarebbe però stata possibile se non fosse emersa più o meno consapevolmente alla coscienza l'idea che nell'individuo, nelle vite singole, la civiltà incontra ogni volta il racconto non scritto delle sue origini, i residui di una memoria che accumuna i popoli almeno quanto le politiche mondiali.
Perché da questo orizzonte così ampio si siano separate di nuovo traiettorie destinate a restringere e a riprodurre vecchi confini, tradizionali ripartizioni di ruoli, con la *politica* arroccata sul polo più alto della visibilità e la *ricerca* confinata in un deferente silenzio, molto vicino all'insignificanza, è un interrogativo che non si può eludere, quando si manifesta, sia pure in modo conflittuale, il desiderio di rincontrarsi.

Le riflessioni che seguono, annotate in fretta per un incontro con un gruppo di donne di Codogno, a cui avrei dovuto parlare invece degli esiti di una ricerca di anni su "genere e individuo", nascono essenzialmente dall'urgenza di ricondurre un pensiero più che ventennale dentro un'idea, per quanto anomala, di cultura e pratica politica.
All'inizio degli anni '70, con un atto innovativo di grande creatività, abbiamo preteso che fosse "politico" un tipo di esperienza e di sapere che, da sempre, ha rappresentato il polo più lontano dalla vi-



da Survival, *1983-85*

ta pubblica – il corpo, la sessualità, la maternità, ecc. –, quell'*altrove* a cui la storia e la cultura hanno creduto di dover opporre distacco e differenza. Ma l'idea, o la forma, che abbiamo ereditato della politica è riemersa in fretta, e ha creato i primi inceppi. È ricomparsa quando, nel '76, dopo il convegno di Paestum, riconosciuta come centrale e imprescindibile l'analisi sulla sessualità (per capire il rapporto uomo-donna, ma anche altre forme di potere sociale), si è cominciato a chiedere, da parte di molte, una leadership, un'idea guida, una normativa. A questa esigenza ha risposto, più o meno dichiaratamente, la Libreria delle donne di Milano, sgombrando il terreno dalle difficoltà incontrate dalle precedenti pratiche politiche – autocoscienza, pratica dell'inconscio –, ma cancellando anche la ricchezza teorica di quegli anni (non è un caso che se ne sia cancellata anche la memoria).

Se era comune a tutte, dopo il '76, il problema di come allargare e far conoscere la nostra ricerca, diverso è stato il modo di intendere quello che si può definire in senso lato "bisogno di politica". Alcune hanno creduto di poter far proprio un modello già dato: una guida autorevole, una teoria ridotta a pochi assunti, capaci di presa immediata, un linguaggio unificante, un'idea di appartenenza costruita sul fondamento indiscusso della biologia e del mito. Ad altre è parso, al contrario, che si dovesse mettere in discussione il primato della politica, mostrare come dietro la sua separatezza, la sua 'oggettività', si annidassero problemi e modi della vita personale, legati al corpo e alla vicenda dei sessi, a bisogni arcaici della sopravvivenza degli individui (protezione, affidamento all'altro, ecc.); soprattutto, hanno riconosciuto l'impossibilità di tradurre in formule facili, in parole d'ordine, un sapere inteso a rinvenire intrecci e parentele tra gli strati più nascosti della memoria dei singoli e le costruzioni più appariscenti della realtà storica. Mi riferisco in particolare alle donne che insieme a me hanno dato vita, dal '76 in avanti, al gruppo "donne e scrittura" (3), ai corsi "150 ore" (bienni, monografici, cooperative) e poi, dieci anni dopo, all'Associazione per una Libera Università delle donne, e alla rivista "Lapis".

Elementi caratterizzanti della nostra ricerca: ritornare sull'esperienza e sulla vita di ognuna per il bisogno di una maggiore individuazione, quale pensavamo potesse venire dal dare un quadro di riferimento culturale ai nostri pensieri o, all'incontrario, volti riconoscibili alle teorie; sottrarsi in questo modo al fascino *atemporale* delle problematiche del corpo, pur conservando un'attenzione costante a questo aspetto del rapporto tra i sessi. Tornavano così a circolare tra noi i linguaggi della cultura esistente, i campi disciplinari, immessi in una relazione, quella pedagogica, che ci consentiva un doppio lavoro di analisi e di critica: sul sapere tradizionale e le sue metodologie, ma anche sul rapporto tra autorità, potere/dipendenza, soggezione, visto nei suoi risvolti remoti (madre-figlio/a) e nei suoi effetti sociali.

Così, paradossalmente, i due filoni principali del femminismo milanese hanno continuato ad avere oggetti comuni di interesse – il rapporto tra donne, la disparità, la relazione con la madre, la ricerca di un linguaggio proprio –, ma procedimenti e esiti diversissimi. Ciò che noi sottoponevamo a critica e pensavamo si potesse modificare solo attraverso un lungo percorso di riflessione, diventava, dall'altra parte, acquisizione di una realtà data – l'*esistente*, il "senso comune", nelle forme in cui si da a noi, non importa se segnate dall'uomo, dal suo modello di società –, a cui mettere semplicemente un segno diverso, una "barra trasgressiva", come ha scritto recentemente Lia Cigarini, o su cui operare uno *spostamento di campo*.

Di qui l'elogio dell'autorità materna, sollevata da condizione biologica a ordine simbolico, il ricorso a una "genealogia femminile", a un "patto tra donne". Tutto quello che faceva problema per chi pensava di dover costruire un'esistenza fem-

minile autonoma dalla pesante eredità del passato – differenza di genere e individualità, attribuzione di potere alle madri, ecc. – diventava, per un altro verso, fattore di forza, di aggregazione, fondamento necessario per comparire sulla scena pubblica e aprire una contrattazione sociale con l'uomo. *La politicità*, e la visibilità che ne è il corollario, erano garantite dal fatto di presentarsi in forme che la cultura maschile poteva facilmente riconoscere, perché strutturate in *analogia*: una comunità di donne, saldata da un ideale principio genealogico e con un "primato" da rivendicare, la "sovranità" originaria "usurpata" delle madri, l'assunzione, sia pure velata all'inizio, delle logiche del potere: la sfida, la "voglia di vincere", l'inferiorizzazione dell'altro in nome di una "forza" e di un "valore" di cui egli sarebbe 'naturalmente' privo.

Per quanto riguarda l'altro orientamento di ricerca, il cammino è stato, almeno nel mio caso, opposto: distacco dalla politica tradizionalmente intesa, ma anche dalla complessità dei rapporti e dei linguaggi sociali, perché fosse posta al centro dell'attenzione *l'origine del rapporto uomo-donna*, quel terreno di memoria che ha a che fare con la biologia, l'eredità psichica, il mondo interno, la vicenda amorosa. È stato come puntare una lente di ingrandimento su vicende che la civiltà ha tenuto sepolte in zone marginali, come se fossero parte di una preistoria che avrebbe lasciato soltanto segni trascurabili sulla vita dei singoli.
Mi riferisco essenzialmente alla *nascita* e all'*accoppiamento*, all'ipotesi che il dualismo sessuale prenda forma dal vincolo contraddittorio che questi due eventi, sovrapponendosi e confondendosi nel ricordo della specie, stringono intorno al corpo femminile, identificato con il fondamento naturale di ogni esistenza, e quindi dal processo di distacco, differenziazione e dominio che il soggetto della storia ha messo sopra a quelle sue radici.
Una volta che si è scelto un campo di indagine che implica uno scavare paziente dentro di sé, nell'esperienza di ogni singola donna, in quegli angoli oscuri e confusi del mondo interno, dove la memoria non è più di un sintomo corporeo o di un frammento di sogno, è vero che si ha l'impressione di sprofondare in un "sottosuolo" da cui non si vede l'uscita; ci si dimentica delle lingue di cui è fatta la comunicazione sociale, anche di quelle che vanno più vicino alla vita intima. Ma se non ci si lascia catturare dal fascino e dall'orrore di questo popolo di ombre, a poco a poco, facendosi più chiari i passaggi tra un polo e l'altro dell'esperienza, diventa più facile uscire dalle logiche apparentemente contrappositive della *complementarietà* e della *riduzione all'identico*.
Le teorie sociali e psicologiche soffrono – sono l'effetto – di un dualismo astratto, e lo riproducono. Il nuovo sapere, di cui la conoscenza femminile ha avuto intuizione all'inizio degli anni '70, si è rivolto prioritariamente al corpo, ritenendolo depositario di verità cancellate, ma, almeno nell'intendimento di alcune, per poterlo ripensare in un secondo tempo in tutti i suoi molteplici legami con la storia.
Non è stato neanche per me un cammino lineare: se nei corsi delle donne era facile mantenere un'attenzione ai *nessi*, facendo incrociare vita e saperi istituzionali, per un altro verso, forse non a caso, sono tornata a immergermi in quella specie di *storia e geografia del mondo interno* che ho chiamato, in diverse occasioni, "mappa del cuore", "memoria del corpo", sopportando l'effetto di amplificazione e di astoricità che così si produce. Il pensiero che mi ha confortato in questo tragitto (la mia analisi, le rubriche di posta su "Ragazza In" e su "Noi donne") è che, per quanto sembri contraddittorio, se si consente allo sguardo di addentrarsi nella zona oscura e misteriosa del sogno, si traccia anche la strada che porta a rincontrare se stesse e gli altri, l'essere dell'individuo e la complessità dei suoi rapporto sociali.
Lo *strabismo*, che spinge in direzioni opposte un umore e l'altro della nostra vita, per riconvertirli subito dopo nell'identico, è un difetto della vista, o un incantesimo della memoria, che non si corregge con facilità. Ma una volta che i diversi aspetti e luoghi dell'esperienza sono stati ugualmente illuminati, cominciano ad apparire anche gli annodamenti, le sovrapposizioni, gli intrecci che si sono venuti formando dietro il paravento di un'astratta polarità.
Oggi non direi più, come in passato che "il personale è politico". La quantità di vita privata che transita ogni giorno nelle rubriche televisive e nei media, dimostra quanto l'assimilazione o il capovolgimento (tra privato e pubblico, esterno e interno) siano funzionali alla permanenza di ogni dualismo. Si tratta piuttosto di produrre uno *scarto*, che ci consenta di analizzare criticamente la forma che prendono la *politica*, l'agire sociale, e l'*interiorità*, nel momento in cui si configurano come poli opposti, complementari, o riducibili l'uno all'altro. Un'esperienza che le donne conoscono bene e di cui sanno la dolorosità: non vedere altro orizzonte che quello dei propri pensieri, o uscirne e cancellare dietro di sé ogni traccia di esistenza propria.
Il punto da cui tornare a guardare non può essere che l'*individuo*, restituito alla sua interezza, né solo corpo né solo mente, né solo interiorità né solo storia, una coscienza che sa di avere "il corpo come interlocutore e parte in causa" (Fachinelli), ma anche legami sociali che hanno contribuito non poco a darle forma. Per approdare a un'osservazione così articolata su tutti i piani dell'esperienza, occorreva una ricerca meticolosa e paziente, ma che sarebbe stata facilitata se lo stesso percorso l'avessero fatto più donne, in più luoghi, partendo da situazioni diverse. Soprattutto, se la diversità non si fosse incanalata dentro vecchi schemi, gerarchie, e, in alcuni casi, non fosse diventata esercizio di potere di alcune donne su altre.
Affinché il sapere costruito in questi anni non resti in gran parte silenzioso, patrimonio di idee che si consuma, come è avvenuto finora per la vita delle donne, fuori dai circuiti della cultura pubblica, è necessario che si apra un ascolto reciproco, che si sgombri il terreno da un'idea di politica che è tornata a significare tra noi volontà di egemonia, occupazione di spazi (non diversamente da quanto sta accadendo nella società), che si capisca più a fondo da dove nascono la dipendenza, il bisogno di rassicurazione, di certezze dogmatiche, perché una parola considerata autorevole si trasformi così rapidamente in un ordine.

Lapis

Condizioni d'abbonamento
Anno 1994

abbonamento annuo ordinario
4 numeri
L. 40.000

abbonamento annuo sostenitore
4 numeri
L. 60.000

modalità di pagamento:

Assegno intestato a
La Tartaruga edizioni
(in busta chiusa)

Conto Corrente Postale
n° 24001208
intestato a
La Tartaruga edizioni
Via Filippo Turati, 38
20121 Milano

Note
(1) Giorgio Agamben, *Dove inizia il nuovo esodo*, da "L'Unità", 6/6/94.
(2) Elvio Fachinelli, *Il paradosso della ripetizione*, in "L'erba voglio", n. 1, luglio 1971.
(3) Cfr. *A zig zag*, fascicolo speciale, numero unico, Milano 1978.

L'ombrello della scienza

di Luisa Accati

Ero partita in gran fretta, avevo portato all'Università la valigia fin dal mattino; appena uscito l'ultimo studente ero balzata su un taxi e avevo preso per pochi secondi il treno diretto a Roma. Stanca, un po' affannata, abbastanza triste di non aver imboccato la via di casa, ma anche soddisfatta, perché andavo a discutere un mio testo, in un incontro di donne.

Il rapido aveva inesorabilmente accumulato ritardo; man mano che rallentava, si fermava, ripartiva, era svanito il mio sogno di fare una doccia e cambiarmi prima di andare alla riunione. Mi ero fermata a Venezia andando a T., poi in albergo mi avevano cambiato la stanza, così avevo fatto e disfatto troppe volte la valigia, i vestiti erano tutti un po' stropicciati e mi sentivo in disordine. Avevo anche perso, o solo lasciato in albergo, un amatissimo golf e se avessi potuto chiamare subito la cameriera, ammesso che l'avessi lasciato a T. e non altrove, avrebbe anche potuto ritrovarlo.

Di cose in vita mia ne avevo davvero perse tante, infinite volte mi ero sentita rinfacciare da mia madre: "con quel che l'avevo pagato!" Alla domanda "dov'è quel...?" una luce folgorante squarciava le tenebre dell'oblio e all'improvviso mi si presentava la scena esatta in cui avevo perso la roba richiesta. Telefonate, lettere, ricerche: troppo tardi! Erano sempre passati un numero di giorni o di ore tali da rendere impossibile rintracciarla; non mi restava che accettare, mortificata, i meritati rimproveri e dichiarare che non capivo come mai, dal momento che ci tenevo tanto anch'io. "Storie! Non hai alcun amore per la tua roba!" — concludeva mia madre furente. Una volta, un'unica volta, ero riuscita a recuperare una giacca abbandonata sul treno a Milano e raccolta dal ferroviere a Brescia.

Il ritardo era cresciuto al punto che non solo era svanita la possibilità di un bagno, ma anche semplicemente di passare in albergo a lasciare il bagaglio e, quando infine eravamo giunti a Roma, l'ultimo semaforo rosso aveva addirittura aperto la possibilità ch'io arrivassi in ritardo, sia pur precipitandomi direttamente dalla stazione in via Dogana Vecchia.

Ero entrata nella sala delle riunioni già affollata di gente, accaldata e stanchissima, trascinandomi dietro la valigia: venti minuti di ritardo per fortuna non erano troppo gravi. Il tempo di sedermi e subito erano cominciate le domande. Niente di particolarmente complesso dapprima, poi la parola era passata a una collega che, con tono professionale e severo aveva detto: "Luisa ha il merito di aver finalmente sollevato dei problemi di ordine generale e di questo bisogna esserle grate; tuttavia deploro il modo in cui l'ha fatto. In questo articolo manca l'elemento indispensabile al funzionamento di una disciplina, manca il punto di riferimento a cui applicare le regole del gioco, manca l'oggetto della ricerca...!"

"Oh Dio! avevo pensato, consapevole dell'alta probabilità della colpa di cui venivo accusata - ci risiamo, e dove l'avrò dimenticato. Ho dimenticato l'oggetto. Santo Cielo, questa volta non so nemmeno di che oggetto si tratta. Qual'era l'oggetto che avevo perso più di ogni altro? Una fila interminabile di ombrelli pieghevoli era apparsa alla mia mente. Come negare che si trattava, ad un tempo, dell'oggetto da me per eccellenza perduto e di un evidente simbolo fallico. Avevo capito: "Manca l'oggetto" quale accusa mossa da una professoressa universitaria a un'altra professoressa universitaria, voleva dire all'incirca: "Tu vai in giro senza ombrello, nemmeno sai dove l'hai messo, mentre una professoressa universitaria deve sempre averne uno e deve dare prova di non perderlo mai. Con il tuo comportamento metti in pericolo tutte noi che, con tanta fatica, siamo riuscite a rassicurare la comunità scientifica di averne sempre uno, quale parte integrante del nostro guardaroba". Sacrosante paroie! Con crescente imbarazzo stavo constatando, giacché mi ritornavano in mente ad uno ad uno, che io ero interessata a gran quantità dei più svariati ombrelli. Li avevo scelti con molta attenzione, badando al colore e alla forma, li avevo usati con piacere, perduti con rimpianto e di loro tutti conservavo precisa memoria.

Tuttavia non li giudicavo per nulla indispensabili; se li avessi percepiti come "roba mia" sarei stata più attenta; c'erano delle cose che non avevo mai perduto e che - ne ero sicura - non avrei mai perso. Era evidente, consideravo gli ombrelli del tutto estranei all'armonia di un'immagine femminile e, al di là dei brevi e travolgenti spazi dei temporali, mi sembravano anche decisamente ingombranti.

Questi pensieri si erano affollati nella mia testa rapidissimi e chiari, sicché alla fine dell'intervento della collega, io non avevo il minimo dubbio sul senso della sua obiezione. Avrei voluto risponderle: "Le cose stanno proprio così". Io non intendo comportarmi come se avessi un fallo, ma come una persona a cui i falli interessano accidentalmente, come oggetti fuori da sé, solo temporaneamente propri". La risposta, benché fosse assolutamente adeguata alla domanda, era di fatto impraticabile. La collega si sarebbe meravigliata e forse anche offesa, avrebbe negato di aver mai nemmeno accennato a considerazioni tanto sconvenienti, per me non sarebbe stato semplice trovare gli argomenti per convincerla. Gli attimi disponibili per trovare un modo di replicare stavano finendo, anni di scuola dalle suore e di educazione cattolica mi stringevano da vicino. Sorpresa in un consesso di oneste studiose dal consapevole pensiero che io consideravo "il maschile" oggetto e non soggetto della ricerca, avevo risposto, dignitosa e compunta: "L'oggetto c'è eccome, l'oggetto della mia ricerca sono le donne, un gruppo di donne friulane". Avevo mentito il meno possibile, ma avevo mentito e con la piena consapevolezza di farlo.

Che cosa studiavo di tanto proibito? Nulla. E allora che cosa stavo nascondendo dietro a quella risposta falsa? Dissimulavo e travestivo impulsi attivi e curiosità, per il solo fatto che di maschile non avevano nulla ed erano andati per la loro strada, sfuggendo non di proposito, ma quando era il caso, i canoni correnti, non perché fossero maschili, ma perché non sempre facevano al caso mio.

Mi sembrava che tutte quante stessimo giocando un ambiguo gioco: eravamo lì a dichiarare l'intenzione di dar voce alle donne del passato, alle nostre madri ingiustamente escluse ed oppresse. Questa intenzione, all'apparenza così generosa e riconoscente, come molte azioni generose e riconoscenti grondava ostilità repressa. Ad essere realiste stavamo, più o meno consapevolmente, mettendole ancora a tacere, per l'ennesima volta incapaci di esprimerci direttamente: volevamo apparire come le loro figlie degne, figlie all'altezza della storia mentre loro non lo erano state. Falliche noi quanto loro non lo erano state, falliche abbastanza da poter arrogantemente rappresentarle e così, senza avvedercene, ci dichiaravamo non sufficienti a noi stesse e contemporaneamente, le dichiaravamo non sufficienti a se stesse: senza parole loro, munite di parole altrui noi, parole di seconda mano, di cui pativamo alquanto il riuso. Ansiose soprattutto di non essere come loro rischiavamo l'imitazione rimediata dei loro più autentici figli maschi.

Le antenate, perché fossero per noi significative, dovevano sceglierle e non solo fra le poche donne che avevano scritto qualche riga, ma fra le molte, le quasi tutte che avevano avuto altro da fare: figlie, figli, mariti e amanti, lunghe storie di educazioni sentimentali, di mediazioni, di espressione di sé attraverso gli altri. I tempi erano cambiati, si diceva, come sempre, in meglio. In parte, forse!? Per certi aspetti sì, per altri no, in ogni modo a me il cambiamento stava bene grosso modo, mi piaceva aver qualcosa da dire anche per scritto, ma non ero per questo disposta a chiamarmi fuori dal mio passato. Avevo sentito il fascino forte della scienza e dei molti padri di essa, ma proprio perché nutrivo verso questi padri dei sentimenti possessivi e non solo rispetto, avevo ben chiaro in mente che la scienza era anche la mia, aveva del buono e del cattivo, non era immortale ed aveva un senso alla precisa e necessaria condizione di tradurre in termini razionali l'esperienza autentica di una persona, non l'esperienza di altri simulata attraverso travestimenti e identificazioni obbligate.
In quella sala di via Dogana Vecchia, mentre ascoltavo e ripetevo le solite ovvietà non prive di saggezza, ma povere ormai da anni, per non dire da secoli, pensavo che non avevamo ancora trovato il modo di "esportare" fuori dal quotidiano e dentro i concetti la nostra esperienza, perché non avevamo ancora mai tenuto conto della nostra vera storia. Le madri, a cui non volevamo assomigliare, ci sembravano tutte uguali, una grande madre simbolica, monumento e sepolcro delle nostre reali madri rifiutate, madri che non erano altro che madri e non diventavano mai persone; ricacciate "in un biologismo senza speranza, ancora una volta ma questa volta per mano nostra" – aveva scritto Emma Baeri, senza mezzi termini.
L'ironia, i piaceri della vita e il senso dei limiti avevo imparato dalle donne che mi avevano allevato; com'era possibile che nella storia non avessero lasciato che tracce di dolore? Le lacrime con cui eravamo tanto disposte a compiangere la loro oppressione e a compatire il loro destino di passività, ci autorizzavano a ignorare come avevano agito nella concretezza senza simboli dei fatti, qual'era stato il potere che avevano avuto e che a noi, a quanto pare, non interessava più. L'atmosfera di lutto derivava dal desiderio di seppellirle, per poter meglio aggirarci nel mondo dei padri, finalmente rimasti soli e tutti per noi. Non mi piaceva tutto ciò.
Avevo amato certo e amavo molti padri, ma più di quanto amassi loro, detestavo il dolore (la contemplazione del dolore, il dolore come forma di espressione, il dolore o la simulazione del dolore) il dolore come prezzo da pagare per avere il privilegio di stare in un mondo che non era il mio, che non era il nostro e che, in verità, non era nemmeno il loro, quello dei padri. Inoltre e per conseguenza, non ero disposta, per nulla, a perdere l'ironia, i piaceri della vita e il senso dei limiti, i miei beni, l'eredità di pelle: che scienziata sarei stata senza la mia storia, parte decisiva della mia esperienza? Lamentosa, infantile traditrice sia del padre che della madre.
Il passato si stendeva dietro di me immenso, dovevo scegliere che cosa in tanta vastità m'interessava. Le mie antenate avevano lasciato pochi segni scritti della loro presenza; libertà in più di costruire, non senza un certo sgomento: lo sgomento della possidente, non della diseredata. Alcune indicazioni chiare e specifiche c'erano tuttavia: quella che mi dava il maggior senso di me e mi rendeva sicura di avere le spalle coperte da loro, era la certezza che nessuna donna aveva mai pensato di essere Dio; non solo, nessuna (e questo era il punto di massimo orgoglio, una vera fierezza) aveva mai dubitato che Dio fosse altro che uomo, una debolezza degli uomini, appunto la loro mancanza d'ironia. Qualcuna, certo stretta dalla circostanze, aveva condiviso la stessa paura, oppure se ne era compiaciuta; non gliene facevo un torto, ma lei non era una delle antenate che sceglievo, bensì una di quelle che scartavo.
Le mie antenate avevano scritto poco perché insegnato molto, io sapevo leggere e si trattava di capire i loro chiari messaggi nelle opere dei loro figli, anche di quelli maschi. Non tutti gli uomini pensano di essere Dio, non tutti gli uomini negano l'importanza della carne, della vanità, della bellezza, non tutti gli uomini negano le basi materiali di ogni astrazione o spiritualizzazione, non tutti gli uomini rifiutano di riconoscere come femminile, dunque in parte diverso da sé, ciò che hanno ereditato dalle loro madri, non tutti gli uomini infine, credono che la conoscenza si accompagni alla solitudine e alla sofferenza. Non è difficile riconoscere un figlio che abbia imparato da sua madre. I padri che avevo scelto io erano perlappunto figli risolti delle mie antenate, adulti paghi dei loro limiti, dotati di un buon numero di rassicuranti difetti, persone autonome di sesso maschile e non falli, onnipotenti ma sterili, delle loro madri.

Da giovane avevo raccolto delle biografie di donne; avevo lasciato per anni in un cassetto le storie di quelle signore di famiglia, non capivo che cosa ci fosse fra loro e me, che cosa ci univa e che cosa ci divideva. Una notevole ostilità mi divideva, mi era costata una fatica notevole la decisione di esaminare le signore di famiglia, sebbene avessi chiaro in mente perché dovevo studiare proprio loro; il senso dell'indicibile noia e la continua sensazione di buttare il mio tempo a riprenderle in mano, erano lì a dimostrare che un certo desiderio di cancellarle l'avevo avuto anch'io. Non le avevo pietrificate per sempre in un monumento, le avevo chiuse in un cassetto con il proposito di farle uscire al più presto. Tempo in verità ce n'era voluto parecchio, non sempre avevo seguito la strada più corta, ma alla fine avevo trovato il percorso e le insidie che ci avevano separato. La costruzione di una figura femminile sacra, madre nefasta soltanto degli uomini e delle donne falliche, donna inesistente, proiezione asessuata e immatura delle paure e dei sogni incestuosi degli adolescenti, si era insinuata fra noi e le nostre madri reali e aveva separato noi da loro quasi fossimo estranee.
La storia, in effetti, mi aveva mostrato come l'immaginario cattolico controriformistico avesse ristretto le innumerevoli versioni e immagini diverse delle madri, le multiforme, meravigliose e sentimentali Madonne del Medioevo e del Rinascimento fino a reprimerle in una sola e unica figura: anonima, bianca, priva di bellezza. La medievale Regina del Cielo, potente Sposa del Padre, era diventata progressivamente moderna umile Serva del Signore, distruttiva Madre del Figlio: dagli splendori seduttivi dell'arte il corpo della madre era passato ai lucchii fosforescenti e incestuosi di Lourdes.

Di argomenti per replicare ne avevo anche troppi, cosa mi aveva indotta a mentire? Il timore che si scoprisse che io intendevo infrangere le regole della scienza? "Non hai imparato le regole scientifiche?" è il tipo di aggressione che arriva

dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993. Foto di M.N.

dalla parte degli uomini: "sei qui fra noi, questo è il nostro gioco, vuoi giocare anche tu? Impara". "Si possono e si devono costruire regole diverse" - era stata la mia reazione. "Balle, quella è la porta" avevano reagito alcuni. "Che cosa suggerisci?" - avevano chiesto altri. I margini e i termini del conflitto con loro mi erano chiarissimi e avevo capito come misurarmi. Sapere che i tuoni sono effetto di scariche elettriche non evita di essere colpite dai fulmini, ma impedisce di attribuire i colpi a Dio e per un'atea praticante è comunque una bella rassicurazione.

Eravamo tutte donne in quella riunione, il cielo era terso e splendente ed eravamo lì riunite proprio per capirci meglio come studiose.

Volevo infrangere le regole, ma quelle non scritte di un femminismo sempre meno simile alle donne, almeno a quelle come me, avevo paura di una montante ortodossia dogmatica che stava ripristinando le madri badesse, le guardiane dei conservatori della virtù, le converse che sorvegliavano e punivano le meretrici, le diaconesse capaci di raddrizzare le donne cadute. Un piccolo gruppo di donne, indispensabili e dunque preziose, che servono e son sempre servite alla Chiesa per riuscire a garantire allo Stato il controllo delle altre donne. Un piccolo gruppo di accanite persecutrici delle dimensioni femminili, prima di tutto nella loro persona. Identificate con gli uomini, vengono da loro accettate e retribuite con molto potere (ancorché rigorosamente subalterno al loro), perché sono la prova vivente che le regole maschili anche le donne le possono imparare e quelle che non le imparano non sono all'altezza semplicemente. Da santa Caterina "dottore" della Chiesa a Irene Pivetti "cittadino cattolico", sono sempre servite a bloccare o a rendere faticose le sorti delle donne comuni, cioè di quelle che non aspirano a diventare né uomini, né sante e che sono la stragrande maggioranza.

Insomma, già allora, mi pareva che stesse capitando proprio quel che era sempre capitato. Era in corso da un po' di tempo una selezione di madri nubili anche fra le scienziate. La difficoltà contro cui si erano batture le nostre antenate non era, come nei paesi protestanti, l'obbligo di essere comunque mogli, l'obbligo nei nostri paesi cattolici era stato essere sempre e comunque vergini, anche da maritate. "Ci son donne che restano vedrane sempre, anche con marito e figli, come mia suocera" - mi aveva detto lapidariamente una signora di mezz'età che stavo intervistando. Di tutte le sante del calendario non ce n'era nemmeno una santificata per aver felicemente amato suo marito. Per un pericoloso gioco della storia, la ricerca di autonomia dal matrimonio delle femministe anglosassoni favoriva antiche posizioni autoritarie e castranti da noi. Un equivoco che tornava comodo alle sinistre per garantirci contemporaneamente una patente di femminismo e un indisturbato dialogo con i cattolici.

Finché le donne nella scienza e nella politica erano state poche, le cose erano andate avanti faticosamente, ma più o meno a caso e dunque con notevole libertà. Le file si erano ingrossate, le esigenze di

pensare specifiche categorie si erano fatte pressanti, reazioni corporative, inerzie consuetudinarie e difese consolidate non avevano tardato a farsi sentire. Nessuno aveva voglia di entrare nel merito delle questioni, né le nuove scienziate e politiche, contente dei loro modesti successi, né i vecchi scienziati e i vecchi politici, adagiati nelle loro illusorie certezze. Fra mantenere lo statu quo di una precaria assimilazione delle donne alla scienza e alla politica o affrontare conflitti certamente complicati interni alle regole della scienza e della politica, non era stato deciso nulla e la gerarchia fra donne si stava ricostruendo, celata dall'ambiguità.
È tempo di scrivere un romanzo, mi ero detta, per non rendere conto a nessuno e per rendere giustizia alle madri vere, né sante, né simboliche, ma peccatrici.

Non racconterò qui di loro un'altra volta, ma ricorderò soltanto lo scenario "scientifico" che avevo in mente quel giorno in via Dogana Vecchia.
I simboli cristiano-cattolici dell'educazione sentimentale sono dominati da un gruppo di figli solo maschi celibi che per definizione non diventano né mariti, né padri, ma restano legati alla madre e la idealizzano nella devozione mariana.
Quando questo scenario religioso, spirituale e monastico, non rimane separato dal mondo e limitato alla sua dimensione mitologica e astratta, ma diventa anche norma sociale e potere civile (accade spesso nella storia, direi a intervalli regolari, ad esempio con la controriforma, poi col fascismo, con l'ascesa della democrazia cristiana, con il compromesso storico e così via) la funzione di protezione e di aiuto alla elaborazione dei sentimenti che fornisce la idealizzazione, viene meno. La figura idealizzata (la Madonna) e la madre reale si confondono e la madre simbolica ostacola la separazione prima e la riconciliazione poi, con la propria madre reale. Il divieto d'incesto per cui la madre rimane sempre vergine per il figlio, sempre inaccessibile sessualmente per lui, tanto che i figli che restano a lei legati debbono fare voto di castità, il divieto d'incesto slitta di significato, da norma rivolta agli uomini diventa un paradosso, un modello paradossale per le donne: essere contemporaneamente vergini e madri. Dalla consapevolezza del distacco dalla madre si regredisce a una situazione d'indifferenza e di fusione con lei.
La regressione psicologica porta con sé anche una regressione politica, riconoscere la madre come altra da sé è la condizione necessaria per riuscire a riconoscere chiunque altro come altro da sé ed è dunque la condizione minima per l'esistenza di un'etica. La misoginia è un sintomo certo di disagio sociale grave.
Quali sono gli atteggiamenti delle donne di fronte alle ricorrenti situazioni di regressione fusionale (ondate di misoginia) e di regressione etica (ondate di clericalismo)?
Le madri possibili, nelle circostanze create per esempio nel passato ventennio fascista, sono state essenzialmente due.
a) La prima possibile madre considera le norme dello scenario un quadro infantile, filiale perlappunto e immaturo, si sente esterna alle regole sociali, che non la prevedono e che lei pertanto considera preetiche. Giacché gli uomini non riescono a riconoscerla come persona, ma la considerano parte di sé medesimi, lei a sua volta non può considerarne adulto nemmeno uno. Questa madre si sente autorizzata a intervenire nella vita del marito e dei figli, manipolando le loro scelte a monte, prima che possano far danno con la loro mancanza di consapevolezza. Per far questo usa con estrema spregiudicatezza l'immaginario religioso, di cui avverte perfettamente le implicazioni: usa in modo diretto quei sentimenti che il prete usa in forma mediata e idealizzata, usa da madre i sentimenti che il prete usa da figlio.
L'unico modo di cui dispone per reagire alla fusione che gli uomini accanitamente operano, diventa percorrere strade non socialmente approvate, cioè forme "sporche" di affermazione. Adopera la sua fisicità per sedurre il marito e per educare il figlio, per imparare e per insegnare ad entrambi a distinguere, di fatto se non di diritto, l'amore coniugale da quello materno. Impone ad entrambi una distinzione che loro tendenzialmente rifiutano. Il corpo, la bellezza, l'estetica e l'estetismo sono in questo caso un complesso linguaggio pedagogico, capace di salvare sé medesima il marito e il figlio da una catastrofe edipica. Questa modalità femminile attiva d'interpretare la maternità è gravata da una censura enorme, sebbene di essa si trovino evidenti tracce nel corso del tempo. La bellezza fisica come idea femminile e di educazione dei sentimenti è alla base, per esempio dell'idea rinascimentale (tizianesca specialmente) che Venere, sia in grado di educare la rozzezza di Marte e che l'amore profano sia una forma in armonia e continuità con l'amore sacro, di cui è la necessaria iniziazione.
Nel contesto cattolico, dove l'immaginario e le norme sono poste da celibi maschi, ma hanno per modello una donna vergine, la seduttività materna lancia un messaggio fondamentale specialmente alla figlia. Infatti mostrando alla figlia la sua seduttività verso il marito, come diversa dalla seduttività verso i figli e le figlie, l'autorizza a un comportamento attivo, discriminante e critico e per far ciò si serve di un linguaggio del comportamento, del movimento e dell'apparire che evita e supera tutte le trappole viricentriche del linguaggio verbale e dell'immaginario religioso. Indica chiaramente alla figlia la inconciliabilità di fatto fra terreno delle norme filiali e terreno dei comportamenti materni, indica nella castità un quadro normativo privo di eticità possibile e tutto maschile, insomma restituisce al paradosso vergine-madre il suo originario significato di divieto.
b) La seconda madre possibile (non più o meno devota della prima) è interna al paradosso vergine-madre, paradossalmente sta dentro un'etica che non la riconosce come soggetto, ma solo come carne del figlio maschio, muta dunque di per se stessa e impotente. Non riesce a rifiutare il modello della castità, non riesce a usare il suo corpo per sedurre il marito e imparare così a distinguerlo dal figlio. La sua sensualità negata si rivolge indifferenziata ai figli. Menomata della parte attiva dei sentimenti, non avverte la sua volontà di distruggere. Il tentativo inconsapevole ma insopprimibile di affermarsi le appare come un vuoto e una privazione operata da altri. L'affermazione di sé, forza oscura, rimasta senza guida diventa l'elemento disgregante diffuso che tormenta quanti le stanno vicino.
Anche lei manipola marito e figli e li domina, ma il suo è un potere "maschile", infatti usa i figli come riparazioni alla sua femminilità offesa, li usa per cancellare il "femminile" una volta per tutte.
Abituate da un'educazione cattolica a riconoscere e deplorare i connotati attivi dell'aggressività femminile, alquanto conformiste, distogliamo l'attenzione imbarazzante dalla prima madre. D'altra parte siamo succubi anche noi di fronte ai connotati passivi e ai ricatti morali dell'aggressività femminile, piangiamo anche noi insieme alla seconda madre, ma anche noi per oscure ragioni di pura ed indifferenziata affermazione. La sua sofferenza è atroce, ma non diventa per questo un merito, non è un'eredità spendibile; la sofferenza è frustrazione, non è passività, è aggressività non governata, distruttiva.

Noi, signore di carta e di penna, siamo state troppo disposte ad accettare valutazioni ed epiteti negativi (doppiezza, truffa, menzogna, corruzione) di modi d'essere che hanno avuto un senso molto più complesso e hanno svolto un ruolo intellettuale importante nella civiltà e nella storia. Il nostro fastidio è stato moralistico; la fertilità, anche quella intellettuale, non è un'attività asettica, si fonda nella concupiscenza e non nella castità, nella volontà positiva e non in quella negativa.
La preoccupazione di segnare i confini dagli uomini, definendo ossessivamente la differenza di noi da loro, è diventato un modo di perpetuare il divieto clericale di praticarli come oggetti.

Artificiosa uguaglianza

Sette intellettuali dall'emancipazionismo al fascismo

di Stefania Bartoloni

Abbiamo chiesto a Stefania Bartoloni, una storica che si occupa da anni della stampa femminile durante il fascismo, di scegliere gli scritti di alcune donne impegnate nel partito e nelle organizzazioni fasciste, con l'intento di conoscere e far conoscere le riflessioni e le idee che esse elaborarono su temi ancora oggi centrali nel dibattito tra le donne (uguaglianza-differenza, valore della maternità, collocazione della donna nella vita sociale, ecc.). In questi testi, caratterizzati da contraddizioni e incoerenze, si rintracciano tuttavia non solo dei tormentati percorsi individuali, ma anche gli esiti inevitabili di un pensiero preoccupato di fondare il nuovo soggetto femminile nel suo essere sempre "una madre in potenza", come efficacemente scrive nel 1928 Margherita Armani.

Nei primi anni del fascismo non vi fu una riflessione organica e collettiva sul rapporto donne-Stato, cittadinanza-partecipazione politica, diritti-doveri da parte delle intellettuali e delle dirigenti fasciste. La loro differente formazione e provenienza le portò a privilegiare una questione piuttosto che un'altra, a sottolineare un aspetto anziché un nucleo omogeneo di tematiche. Questo almeno fino a quando fu possibile, cioè fino a quando le più alte gerarchie fasciste non avocarono la ridefinizione e l'attuazione delle linee programmatiche in ogni ambito e settore della vita politica. Processo che avvenne per gradi ed in modo più compiuto a partire dalla direzione di Augusto Turati.

I brani che ho scelto appartengono ad alcune fra le donne più rappresentative ed autorevoli di quegli anni: filosofe, nazionaliste, intellettuali, cattoliche fasciste, dirigenti dei fasci famminili, giuriste, ex emancipazioniste che aderirono al fascismo su basi diverse. In comune ebbero, però, due elementi di grande importanza, la richiesta del diritto di voto e la partecipazione al primo conflitto mondiale, che influirono sullo sviluppo del loro pensiero e sulle scelte successive. Due esperienze formative che segnarono uno spartiacque generazionale anche se, più in generale, delle battaglie suffragiste si perse ben presto la memoria, mentre della Grande guerra si costruì un mito che legittimò il regime.

La consapevolezza dell'importanza del voto fu da molte donne largamente condivisa, comprese le fasciste dei primi anni venti (1). Nel periodo precedente il conflitto, infatti, il diritto di voto fu rivendicato non solo dalle emancipazioniste che lo intendevano, tra l'altro, come uno strumento per ottemperare agli innumerevoli doveri verso la comunità. La richiesta del suffragio traeva alimento dall'elaborazione del "femminismo pratico", che chiedeva l'accesso alla cittadinanza non in nome del diritto naturale e dell'uguaglianza fra i sessi, ma perché le donne, in quanto madri potenziali o reali, rappresentavano un elemento indispensabile di progresso. Grazie alle competenze acquisite attraverso una lunga pratica di volontariato sociale, sostenevano le suffragiste, le donne sarebbero state in grado di provvedere ai bisogni degli individui e migliorare la società. Differenti, dunque, ma complementari.

La complementarietà fra i sessi, altro elemento distintivo del pensiero emancipazionista, fu un cardine negli scritti delle poche teoriche e delle più numerose militanti fasciste. I progetti di partito femminista avanzati nel dopoguerra da alcuni filantropi, ad esempio, non ebbero successo per questo motivo: non contrapposizione o rivalità con gli uomini, tesero a sottolineare le emancipazioniste, ma collaborazione, persuasione e miglioramento dei partiti dal loro interno. Con l'avvento di Mussolini ed il cambiamento di clima molte fasciste si trovarono su posizioni difensive, dovettero rassicurare i loro compagni e ribadire che non sarebbero state competitive o rivali, ma pronte ad affiancarli e a condividere le difficoltà.

Nel 1925 la concessione del voto da parte del governo fascista, e non la conquista di un diritto come ebbero a dire le sue militanti, portò diverse emancipazioniste moderate ad avvicinarsi al movimento di Mussolini. Questo iniziò a proporre, perfezionandoli negli anni, anche nuovi modelli di femminilità e di cittadinanza. La prima teorica del fascismo femminile fu Teresa Labriola che subito dopo la guerra auspicò il superamento dei conflitti di classe e di sesso grazie ad un progetto di integrazione in un forte Stato nazionale. L'ex femminista propose la maternità in funzione nazionale e subordinata alle politiche di espansione imperialista. La cittadina era colei che come madre partecipava alla ricostruzione dello Stato, la "donna nuova" del dopoguerra rinunciava al voto, si inseriva nelle forme di partecipazione sociale proposte dal PNF, accoglieva la tutela statale e una rigida divisione dei sessi, dove la diversità andava nuovamente a vantaggio degli uomini. Accanto alla ridefinizione della cittadinanza femminile fu necessario per molte donne, giunte al fascismo ma non formate da esso, prendere le distanze dal movimento e dalle battaglie emancipazioniste che pure avevano, se non condiviso, almeno seguito, osservato con curiosità ed interesse. Le sette donne cui ho dato voce iniziarono la deformazione del ricordo del suffragismo, lo ridicolizzarono, ne sminuirono il valore, rinnegando, così, una parte del loro passato. La generazione seguente cresciuta negli anni del regime si adoperò, invece, per la definitiva cancellazione della memoria del movimento delle donne. Senza storia, senza radici divennero, finalmente, le "nuove donne fasciste" volute dal Duce.

Una donna nuova

"Organizzazione della società su la base dei diritti della maternità, quindi assai più della protezione o assistenza; riforma radicale della educazione, affinchè possa risultarne un'anima nazionale; organizzazione operaia in leghe e sindacati; composizione del dissidio delle classi attraverso ad un superamento in nome dei fini nazionali; dovere della donna borghese di preparare per fini nazionali le masse femminili ai diritti politici; ecco il quadro, ecco il sunto di ciò che ho scritto. [...]

Il mio lavoro contiene un ammonimento alle classi direttive. Agli uomini rispetto

alle donne, alla borghesia rispetto al proletariato. Da questo e da quelle c'è una minaccia; questo e quelle debbono essere inclusi nella sfera dell'interesse statale. In questo senso il femminismo cessa di essere pericoloso, in quanto diviene forza viva che coopera con lo Stato. [...]
Noi dobbiamo anticipare coi voti e con l'azione, sopratutto con questa, la riforma della concezione di stirpe, di nazione, di Stato. Per ciò non vale di presentare dei progetti di parziali riforme in favore della donna. [...] Per la riforma occorre la trasformazione del tipo della donna; per ciò non è riforma della concezione della maternità, della scuola, del lavoro, che io prospetto qui quale problema di femminismo, ma è riforma che prospetto in nome della nazione italiana. La riforma presuppone una trasformazione totale del tipo femminile. *Occorre la donna nuova* della novella Italia."
(Teresa Labriola, *I dipinti sociali della donna*, Bologna, 1918, pp. 171-174).

Perché la donna deve far politica

"Finora la donna non si è potuta occupare di politica, o perché in alcuni paesi risolutamente scartata, o perché entrata da poco nella lizza, o per incompetenza, o per mancanza di tempo, o perché allontanata dalla politica coll'ironia. Ora in molti paesi essa ha diritto di voto, è elettore ed eleggibile, con grande vantaggio delle leggi di protezione della donna, dell'infanzia, dell'adolescenza. [...]
Le audaci – benché parziali – riforme sopraggiunte ai nostri giorni, proposte e in parte accettate, denotano l'intervento graduale e inesorabile della influenza femminile. Se gli uomini la vanno subendo, segno è che è giusta, perché essi non peccano per eccesso di dedizione alla ragione femminile. [...]
La donna ha, nelle sue caratteristiche generali, un eccellente temperamento politico perché la sua natura più delicata, più flessibile di quella dell'uomo, la sua speciale attività e la sua intelligenza la spingono a conquistare le posizioni che le premono, senza lotte brutali. [...]
Nell'epoca attuale, e in Italia, la donna in politica si sente un po' isolata. È osservata con diffidenza, i suoi errori sono considerati con lenti d'ingrandimenti, mentre l'uomo afferra il cannocchiale a rovescio per guardare i suoi. Da questo tardivo affacciarsi alla vita politica, deriva l'apparente comune inferiorità della donna nell'esercizio di tale vita; inferiorità che dipende non da inferiorità congenita ma da più giovane esperienza. [...]
Vi sono per la donna questioni vitali nell'ordine sociale, economico e morale che ella sola può trattare con giusta competenza perché sono sue esclusivamente e lei sola ne ha la dura esperienza e vi ha meditato a lungo. [...]
Perché l'uòmo e la donna formano un insieme armonico e perfetto. Si completano a vicenda. Uniti, nel libero pieno sviluppo delle loro facoltà, concorrono in modo efficace, energico, parallelo al perfezionamento della società. [...]
La famiglia, che è un magnifico sunto della società, ed ha il suo governo, la sua amministrazione, le sue leggi, riesce modello, quando moglie e marito regnano, governano, legiferano d'accordo, ognuno nel proprio ambito, uno corroborato dai consigli dell'altro. Aggiungerei che è più facile la riuscita dove un'ottima e intelligente donna regna sola, che non viceversa. Lavorando parallelamente all'uomo, ma seguendo la sua intima natura, approfittando delle qualità e dell'esperienza maschili, la donna sa benissimo a quali immensi risultati può pervenire scoprendo dal lato femminile quell'orizzonte sociale più completo e più vasto che l'uomo non sa, o non può, o non vuole considerare.
Ella potrà col suo senso pratico e l'ottima cura dei particolari, provvedere, applicare, correggere, modificare. Dirò di più: essendo nuova nell'ambiente, essa potrà giudicare con mente più obiettiva, più fresca dell'uomo le elucubrazioni maschili che oramai non sono più di getto e tanto sono tormentate che arrischiano perdere perfino le direttive originarie."
(Augusta Reggiani Banfi, *Le donne e i partiti politici*, in "Vita femminile" marzo 1923, p. 8)

Abbiamo meritato il voto

"Anche l'atto di porre una scheda nella piccola urna, per nominare gli amministratori collettivi della grande città o del paesello, può essere un atto di eleganza morale. Senza esagerare la portata dei ludi cartacei, comunali e provinciali, non è il caso di svalutarli: la donna può portarvi un contributo di sagacia e di probità serena, disinteressata, tranquilla e fervida, più che nell'ambito delle vere e proprie elezioni politiche. Tutti sappiamo che la casa, dove non è una donna, è una casa tenuta male. E la città dopo tutto è un'azienda domestica ingrandita. L'apporto della donna può essere prezioso anche per i piccoli problemi, dei quali dopo tutto è fatto il benessere di tutti i piccoli giorni. L'industrialismo ha semplificato la nostra vita della donna, esonerandoci dai mille gravosi compiti della massaia di una volta. [...]
Senza tronfie smargiassate esteriori, l'esercizio di questo diritto può essere un dovere da compiere con nobiltà interiore. Nessuno può asserire che l'abbiamo conquistato direttamente. Bisogna riconoscere, che l'abbiamo meritato indirettamente, e questo modo disinteressato è il migliore.
Eravamo in tanto poche, ad occuparcene prima della guerra, nei *Comitati Pro Suffragio* sorti verso l'antediluviano 1910! ..."
(Margherita Sarfatti, *Il suffragio amministrativo femminile: prima e adesso*, "Gerarchia", maggio 1925, pp. 290-291)

Le donne lavorando provvedono alla libertà maschile

"Mussolini concedendo il voto alle donne, ha riconosciuto la realtà d'un fatto compiuto; la donna oggi è veramente la consorte dell'uomo, colei cioè che ne divide la sorte, la compagna vera della sua vita, quale l'hanno fatta l'istruzione, l'educazione, i sacrifici sostenuti per la Patria e per i figli e la sua partecipazione alla guerra. [..]
L'uomo e la donna sono diversi per carattere ed intelletto, per natura di sentimenti, ma l'una non è inferiore all'altro; essi sono egualmente necessari al progresso, sono come ben disse il Mazzini "le due ali verso l'ideale". [...]
Nessuna di noi che si è fatta una posizione, è uscita dalla propria casa per desiderio di libertà o per l'intento di disertare il focolare paterno; ma ne è uscita spinta dalle necessità della vita, per ragioni affettive, per quel desiderio tutto femminile di esser utile ai nostri cari. [...]
A tutti gli uomini che vorrebbero farci rientrare nelle case, col pretesto che dobbiamo tessere la lana chiediamo: che cosa sarebbe di voi, se tante donne lasciassero il lavoro ed egoisticamente rimettessero sulle vostre spalle, le madri vecchie, le sorelle bisognose del vostro aiuto, la loro vita stessa? Le donne lavorano per sè, provvedono alla vostra libertà e nessuna rifugge dalla maternità, ma poiché questo è concesso come un dono, non come un dovere, è ben naturale che si preparino alla vita, la quale non è poesia, ma è realtà, non sempre bella..."
(Fanny Brambati, *Il voto delle donne*, in *L'opera di Fanny Brambati. Squadrista educatrice scrittrice*, Milano, 1938, pp. 203-25).

Maternità sociale contro indigesta politica

"Nell'atmosfera di vittoriosa rinascita non poteva la donna italiana rimanere assente. Già nella guerra si era prodigata con tutte le virtù della stirpe, miracolosamente acuite nell'ora del pericolo. [...]
Ma la donna della nuova generazione venne a trovarsi ad una pericolosa svolta: l'aspettavano la via della libera unione, del divorzio, di tutte le licenze morali e anche lo squilibrio fisico, vie che le si aprivano apparentemente fiorite e invitevoli.
La ferrea volontà del Duce, in una delle sue rapide visioni d'insieme, intuendo che non tutti gli elementi erano volti al suo fine, volle l'organizzazione dei Fasci Femminili.

Così i Fasci Femminili, per avere ragione di essere, non scimmiottarono i fasci maschili, manipolando dell'indigesta politica, lasciarono cortei e camicia nera, si innalzarono alla valorizzazione della maternità come sentimento vivificatore di Patria, e alla valorizzazione di tutti gli elementi sociali che dalla maternità si diffondono come luce solare.
Il Fascismo tiene per fermo che se gli uomini fanno le leggi, sono le donne che fanno il costume: non soltanto, ma sa che la grande Patria italiana, l'impero, non per l'oppressione di altri popoli deve formarsi, ma per l'esempio di una civiltà che tutte le sorpassi, civiltà che avrà la base sulla nuova educazione delle sue donne."
(Elsa Majer, *I fasci femminili italiani*, in "Almanacco delle donne", 1927).

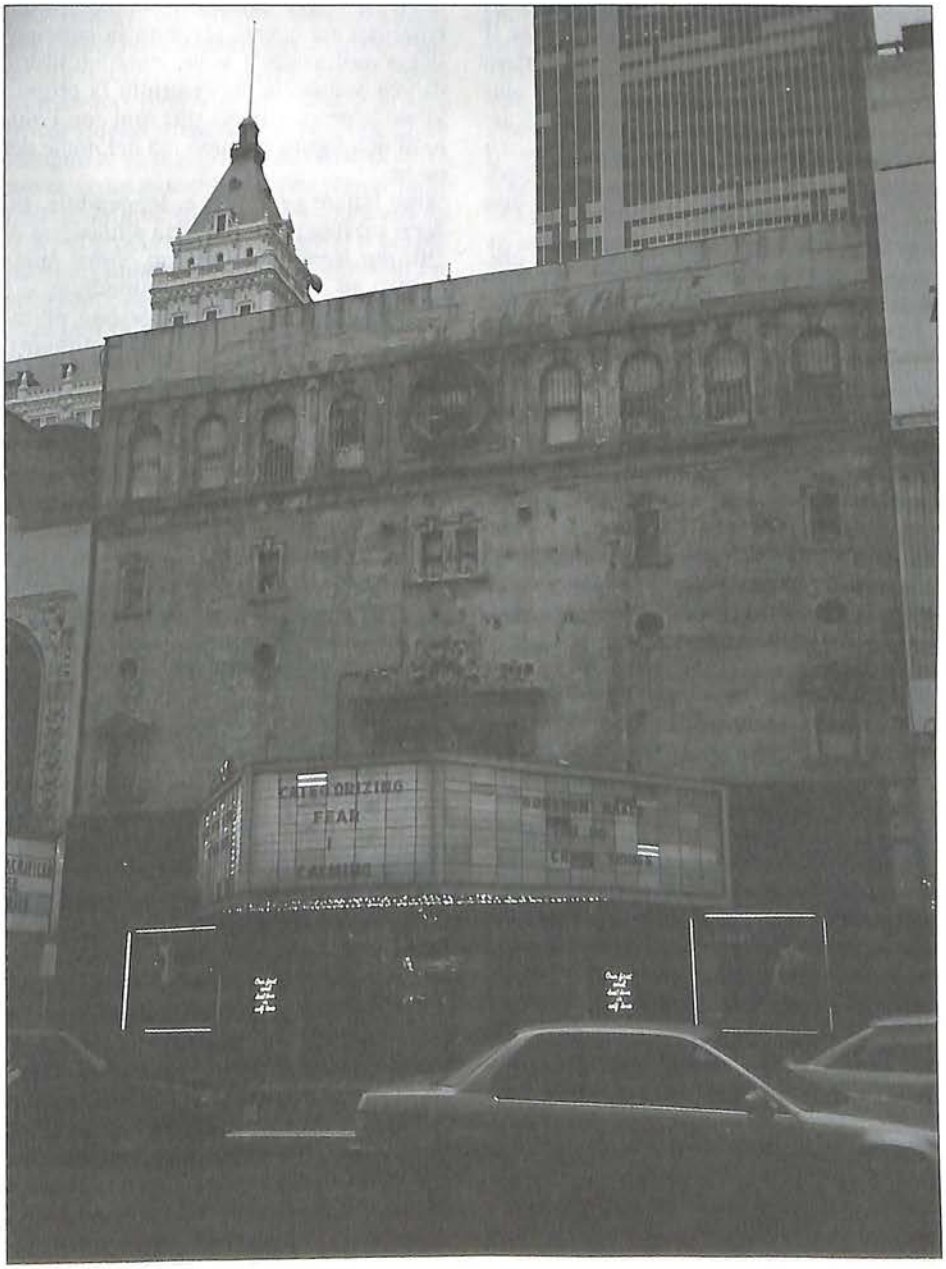
Le donne non sono deliziose parentesi

"C'è allora tutto un problema *maschile* da rivedere (che il fascismo deve assumere come un dovere formidabile) ed è che l'uomo va educato a non considerare la donna un essere inferiore, e va educato a non vedere nella compagna della vita un solo strumento di deliziose parentesi.
C'è tutto un paragrafo di educazione maschile, oltre i formalismi del baciamano e della cavalleria, che va seriamente studiato e che noi donne vogliamo energicamente additato al regime e agli uomini allevati nella fede del fascismo.
Difendere la donna perché compia la funzione (individuale e nazionale) della maternità, provvedere secondo una vasta e organica concezione di Stato; perché la "madre" possa in modo tranquillo accudire ai bisogni della casa e ai mille inapprezzabili lavori della famiglia, non significa ripristinare il regno della calzetta e ricacciare la fanciulla all'epoca dell'*analfabetismo obbligatorio!* Tutta questa concomitante azione spirituale è da svolgersi tutta nel campo e negli ambienti puramente maschili. [...]
Lo stato attuale della questione ed anche la conclusione di questo scritto, è che non vi è un problema della donna in contrapposto a un problema dell'uomo. [...]
La donna deve essere considerata soprattutto e sempre "una madre in potenza" e da qui muove la realtà di ogni suo diritto e il fondamento di ogni sua richiesta, e da qui muove il dovere dello Stato."
(Margherita Armani, *Il fascismo e la donna*, "La civiltà fascista", Torino, 1928, pp. 630-635).

La vera uguaglianza è spirituale e religiosa

"In ogni tempo si è sentito il bisogno di definire la donna e di chiudere in una formula concettuale il concorso da lei dato alla civiltà. [...]
Si è sempre cercato di definir la donna in una determinata "natura", in contrasto a quella dell'uomo. È un semplice pregiudizio. [...]
Il concetto d'inferiorità si baratta con un concetto altrettanto artificioso di eguaglianza. È uno dei meriti, chi lo crederebbe? precisamente del femminismo in Italia di aver dimostrato che il programma egualitario naturalistico non può recare nessun chiarimento alla questione femminile. Pericolosa illusione l'egualitarismo naturalistico per l'uomo, due volte di più per la donna! [...] Nel caso dell'uguaglianza si lancia la donna in un mondo di competizioni e di rivalità, oltreché ridicolo, condannato prima di nascere.
La vera uguaglianza non è naturalistica, è spirituale, religiosa. È quella che pone tutti gli uomini di fronte allo stesso Dio e li sprona allo stesso fine. [...]
Così lo spiritualismo respinge a pari titolo le due tesi naturalistiche della inferiorità e della uguaglianza, poiché pone, insieme, l'unità dei sessi e la loro diversità. Diversità e unità si riferiscono alla vita dello spirito, non più alla natura; non sono statiche e presupposte. non sono rigida limitazione ovvero repugnanza a ogni limite, ma espressioni che s'integrano per rendere possibile il complesso moto costruttivo della Civiltà che è limite, e, insieme, superamento."
(Valeria Benetti Brunelli, *La donna nella civiltà moderna*, Torino, 1933, pp. 1-5).

Nota
(1) Un parziale diritto di voto nelle elezioni amministrative fu concesso ad alcune donne (madri e vedove di caduti in guerra, ultratrentenni, istruite) nel 1925, ma esse non poterono esercitarlo perché, a partire dal 1926, le elezioni vennero abolite.



dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993.
Foto di M.N.

Massimi sistemi e pere cotte

Celeste Galilei: Lettere al padre

di Nelvia Di Monte

La lettera è scrittura della distanza: una distanza riconosciuta che chi scrive cerca di colmare per raggiungere la persona che manca attraverso la forma mediata dei segni. La privazione della vicinanza fisica, dello scambio diretto attraverso la voce, può acuire il desiderio dell'Altro fino a farlo diventare il centro della propria vita: come un pianeta attorno al sole, il mittente gravita attorno al destinatario ad una distanza (scelta o imposta) che non gli consente di avvicinarsi né di allontanarsi oltre una certa misura.

Sopravvivere a questa lontananza, che assume talvolta la tonalità di un abbandono, e saper instaurare legami profondi con gli altri per delineare la propria autonoma soggettività: è questa l'esperienza che Celeste Galilei ci mostra con le lettere che dal 1623 e per circa dieci anni scrisse al padre Galileo dal convento dove lo scienziato l'aveva praticamente relegata da bambina. Ma sbaglia chi evidenzia solo gli aspetti lacrimevoli della "storia di una esistenza soffocata", o presenta Celeste quale "vittima del padre" (come si legge nella presentazione di G. Ansaldo all'edizione del 1927 o nella quarta di copertina di questa nuova edizione).

Lo spessore di questa figura femminile e del legame con il padre è ben diverso. Le oltre cento lettere fanno emergere poco a poco il mondo di una donna del 1600 che ha saputo costruire una propria identità, sofferta ma autentica, a partire dal suo essere figlia primogenita di un padre famoso e lontano; contemporaneamente ci mostrano l'insieme di relazioni sociali che lei riesce a stabilire, la sua capacità di adattarsi dentro quel microcosmo che è il convento e che diviene lo spazio di una coercizione ma anche di un riconoscimento. Credo possa ritenersi valida anche per questo epistolario l'affermazione di Giulia Calvi sulle scritture di donne contemporanee di suor Celeste: "il testo è la 'punta di un iceberg' sommerso, è il momento visibile e culminante di un rapporto storicamente determinato fra l'autrice e un altro e altri soggetti". (1)

Tuttavia non sono gli aspetti storici l'elemento prioritario che mi ha spinto ad approfondire queste lettere, né il fatto che fosse figlia di uno scienziato illustre, del quale si possono così conoscere aspetti meno noti, come attraverso uno spioncino segreto. Mi ha colpito, invece, veder emergere da questa scrittura la personalità complessa e, a volte, contraddittoria di una donna che ha costruito la propria vita e la propria immagine non con l'aiuto di una figura materna ma nel *nome* del padre.

Sono lettere personali e, leggendole, mi sono trovata nella precaria situazione di chi, pur lontana nel tempo, viene presa dentro ad un colloquio immediato – e dunque presente – tra due persone, attirata nell'intrecciarsi dei loro sentimenti: non estranea né imparziale perché viene spontaneo mettersi dalla parte di lei che scrive a questo padre lontano e ce ne presenta la figura attraverso i suoi occhi di figlia. Di rimando anche Celeste vede se stessa secondo l'immagine che Galileo ha di lei e non le è facile corrispondere ad una richiesta paterna troppo esigente e che si inscrive nel livello dell'ordine e della razionalità più che della tenerezza, poiché il nutrimento fisico e affettivo viene concesso solo dopo una richiesta formale e mai prima, come disponibilità materna a colmare i desideri e i bisogni dell'altro.

L'asimmetria delle loro reciproche aspettative *commuove* ancora, nel senso che mi ha riportata a quella *distanza* che separa sempre una figlia dal padre e che qui, con Celeste e Galileo, assume solo contorni più marcati per la radicalità della loro situazione; e mi ha ripresentato le domande non sempre risolte che porto ancora con me, nonostante l'autonomia che l'età e la maternità dovrebbero offrirmi: quale identità una figlia può costruire alla luce di una figura paterna così affettivamente lontana? e quali aspetti di sé deve oscurare?

Ti saluto, con tutte le altre

Suor Celeste, il cui nome era Virginia, era nata a Padova nel 1600, figlia naturale di Galileo e di Marina Gamba; un anno dopo nacque la sorella Livia, che sarà monacata nello stesso convento col nome di Arcangela, e nel 1606 Vincenzio (che sarà legittimato nel 1619). Quando Galileo lasciò Padova nel 1610, sciolse il suo legame con Marina e portò con sé le figlie ma, non potendole lasciare alla nonna, sembra per il suo pessimo carattere, nel 1613 le chiuse nel convento di San Matteo in Arcetri, dove pronunciarono i voti non appena raggiunti i sedici anni. (2)

Dei tre figli solo Celeste saprà mantenere un profondo e continuativo rapporto col padre, impostando la propria vita nella convinzione di essere la figlia prediletta (quanto ci fosse di realtà e quanto di illusione, si cercherà di intuire in seguito) e attraverso un'attiva partecipazione alla vita della comunità in cui era stata inserita. Non va dimenticato, infatti, che nel '600 la famiglia e il convento sono "per la maggior parte delle donne, i luoghi che mediano e definiscono l'incontro fra le istanze individuali e quelle istituzionali". (3)

Priva di famiglia, con un padre lontano e una madre che l'ha di fatto abbandonata, Celeste non subisce passivamente la situazione di orfana obbligata: il convento di San Matteo è povero e spesso Celeste deve cercare un sostegno presso il padre, sia in denaro che in prodotti, ma è una istituzione aperta e che deve, anche per necessità economiche, stabilire frequenti contatti con l'esterno. All'interno i rapporti di aiuto reciproco rendono saldi i legami tra le monache o gruppi di esse e Celeste stabilisce con alcune compagne quel rapporto di vera sorellanza che non le riesce con la sorella, presente nel suo stesso convento: suor Arcangela è soggetta ad una "solita maninconia", bisognosa dell'aiuto di Celeste che deve chiedere soldi al padre anche per lei oppure rinuncia alla sua cella per consentirle di stare più tranquilla e, probabilmente, di crearle meno problemi con il suo carattere poco socievole.

La disponibilità di Celeste non è tuttavia, esaltazione del sacrificio fine a se stesso, dal momento che è consapevole dei limiti che la vita in comune pone e che devo-

no essere risolti con fermezza e diplomazia, come dimostra nella richiesta al padre (che contava ancora nel 1623 sull'appoggio di molti ecclesiastici) di adoperarsi per far avere al convento un confessore, ma procedendo con discrezione e senza parlarne direttamente con la badessa o certe suore perché: "in fra tanti cervelli è impossibile che non ci sieno variati umori; e, per conseguenza, qualcuna a chi potessi dispiacere questo e metter qualche impedimento acciò non s'ottenessi. E pure anco non è conveniente per rispetto di due o tre privar tutte in comune di tanto utile che di questo, sì per lo spirituale come per il temporale, ne potrebbe riuscire". (4)

Vedremo come saper tenere insieme *spirituale e temporal*e sia stato un punto di forza di questa figlia e 'sorella', capace di trovare una propria autonomia d'azione dentro una situazione particolarmente vincolata.

Celeste è operosa (così la voleva il padre) e svolge di buon grado i lavori che il convento richiede per la sua amministrazione e anche per il suo sostentamento, ma non è disposta a valutare positivamente qualsiasi lavoro e sa fare i dovuti confronti con ordini monacali maschili: "Io per me non invidio altro in questo mondo che i Padri Cappuccini che vivono lontani da tante sollecitudini e ansietà quante a noi monache ci conviene aver necessariamente, convenendoci non solo supplire agli offizi per il Convento e dar ogni anno e grano e denari, ma anco pensar a molte nostre necessità particolari con il nostro guadagno, il quale è così scarso che si fanno pochi rilievi. E s'io avessi a dir il vero, credo che sia più la perdita, mentre, vegliando fino a sette ore di notte per lavorare, pregiudichiamo alla sanità, e consumiamo l'olio ch'è tanto caro". (5)

Svolge molte altre attività più elevate culturalmente, quali i corsi di canto (che "mi sono di molto gusto, se io non avessi anco necessità di lavorare") o la scrittura di lettere per il convento: "Perchè so che V.S. gusta di sentire ch'io non stia in ozio, gli dico che dalla madre Badessa, oltre alle mie solite faccende, sono assai esercitata, atteso che tutte le volte che gli occorre scrivere a persone di qualità, come Governatore, operai e simili personaggi, impone a me tal carico, che veramente non è piccolo, mediante l'altre mie occupazioni, che non mi concedono quella quiete che perciò mi bisognerebbe". (6)

L'attenzione agli aspetti pratici ed economici rende le sue lettere esplicite nelle richieste o nei giudizi e sembra aver contribuito non poco alla stabilità della sua vita all'interno di questa struttura, di cui Celeste sa valutare bene gli aspetti positivi e quelli coercitivi: il convento è il suo mondo di vita, dentro c'è il gruppo in cui lei svolge un proprio ruolo, anche nei momenti difficili dovuti alla penuria ("la provisione che ci dà il monastero è di pane assai cattivo, di carne di bue e di vino che va in fortezza") o alla malattia. La consapevolezza di appartenere attivamente a questo gruppo sociale del convento porta Celeste a rispondere in modo deciso e anche un po' recriminatorio al padre che non ha ben compreso le regole di funzionamento dell'istituzione in cui ha sistemato le figlie e che è disposto ad aiutare solo loro e non il convento: " Non ebbi tempo stamattina di poter rispondere alla sua proposta, che fu ch'Ella aveva intenzione di voler sollevare e far servizio solamente a noi due e non a tutto il convento, come per avventura V.S, si persuade che sarà in effetto, mentre m'accomoderà di denari per l'offizio di Suor Arcangela. Conosco veramente che V.S. non è informata interamente delle nostre usanze o per meglio dire, ordini, poco discreti; perché essendo ciascuna di noi obbligata a spender in questo e in altri offizi, conviene a quella, cui di mano in mano si perviene secondo il grado, trovar quella somma di danari che fa di bisogno e, se non gli ha, suo danno, onde molte volte avviene che per strade indirette e oblique (questo l'ho imparato da V.S.) si procurano simili servizi e si fanno molti imbrogli, ed è impossibile il far altrimenti, convenendo a una povera monaca nell'offizio di Provveditora spender molti scudi." (7).

Un rimprovero così risentito è anomalo nell'atteggiamento di una figlia brava e devota e, in effetti, se confrontiamo questa lettera con un'altra in cui Celeste chiede quasi vergognandosi al padre una discreta somma di denaro per riavere una cella tutta per sé (8), scopriamo il motivo di modalità così diverse nel domandare: Celeste è determinata e diretta quando deve chiedere non per sé ma per altre persone, in questo caso per la sorella che aveva dovuto sostenere forti spese per il suo turno di incarico di provveditora; e spesso riesce disinvoltamente a domandare favori anche per le compagne, con cui condivide volentieri quanto il padre le invia.

Nel convento, benché non scelto e che le impone una dolorosa lontananza dal padre, Celeste ha saputo ritrovare quello che, con termini moderni, possiamo chiamare un luogo di appartenenza, un posto in cui mediare tra sé e gli altri, dove costruire una propria autonomia attraverso i rapporti con diverse persone, in cui far confluire i propri bisogni e le altrui richieste. Sul versante più personale, Celeste riesce a instaurare rapporti di sincera amicizia con diverse monache e vive momenti di gioia, anche per la sua autoironia e per la capacità di coinvolgere altre sorelle in attività comuni, o nelle vicende paterne, e molte lettere si concludono con i saluti rivolti a Galileo da altre monache. Ma più spesso è immersa nei problemi, sia per l'eccessiva povertà del convento sia per le malattie che toccano le compagne, compreso un episodio di tentato suicidio di una monaca che la colpisce profondamente e che descrive in modo dettagliato al padre. Anche lei ha grossi problemi di salute, deve farsi togliere diversi denti, soffre di frequenti mal di testa e di spossatezza, patisce in particolare per il freddo. Si accorge di come lo spirito incida sugli aspetti fisici, ma è portata a reagire alla malattia con l'attività, come se la volontà potesse contrastare i limiti del proprio corpo: lamentarsi non rientra nel suo stile e se parla dei suoi malesseri è, di solito, per spiegare l'imprecisione e la fretta con cui scrive, magari a notte fonda poiché durante il giorno "non ho mai mai un'ora per me" o per scusarsi se i cibi non sono venuti "a perfezione".

Un iperattivismo che ha, come lato in ombra, il vuoto temuto ed esorcizzato dell'assenza del padre, la cui figura è allo stesso tempo troppo vicina, a volte incombente, nel desiderio ma troppo distante nella realtà per colmare il bisogno di amore e sostegno. Questa freddezza affettiva lascia tracce profonde nel corpo di Celeste, che spesso confessa di soffrire a causa del freddo, anche in periodi più miti; e l'eccessiva attività che riempie ogni istante della sua giornata la obbliga a dedicare più ore al sonno e se ne dispiace, perché vorrebbe somigliare al padre che spreca poco tempo per dormire. È una perdita continua di energia, una fatica fisica e psichica che la logora lentamente dal momento che non sa sottrarsi a questa immagine che il padre ha di lei e a cui vuole somigliare: avrebbe dovuto essere più combattiva per affermare le proprie richieste ma la sua forza non poteva agire contro l'unico oggetto del proprio affetto; la sua aggressività il più delle volte restava bloccata o, peggio, diventava implosiva: non a caso aveva dovuto farsi togliere molti denti fino a ritrovarsi "sdentata avanti tempo".

Chiedi e ti sarà dato

Viene spontaneo chiedersi perché Celeste non solo svolga quanto il padre le domanda, ma spesso sia lei a richiedere la materia prima per preparargli cibi graditi, medicine, collari; e perché, contemporaneamente, le pesi molto chiedere qualcosa per sé e infatti il tono delle lettere diviene in questi casi simile ad una preghiera: "V.S. mi perdoni se troppo l'infastidisco con tanto cicalare perché, oltre ch'Ella m'inanimisce col darmi indizio che gli siano grate le mie lettere, io fo conto ch'ella sia il mio Devoto (per parlare alla nostra usanza) con il quale io comunico tutti i miei pensieri e partecipo de' miei gusti e disgusti, e trovandolo sempre prontissimo a sovvenirmi gli domando, non tutti i miei bisogni, perché

sariano troppi, ma sì bene il più necessario di presente: perché, venendo il freddo mi converrà intirizzarmi s'egli non mi soccorre mandandomi un coltrone per tenere addosso, poiché quello che io tengo non è mio (...) sì che io lo domando in carità a questo mio Devoto tanto affezionato, il quale so ben io che non potrà comportare ch'io patisca: e piaccia al Signore, s'è per il meglio, di conservarmelo ancora lungo tempo, perché dopo di lui non mi resta bene alcuno nel mondo." (9)

Forse il sovrapporsi dell'immagine del padre all'immagine di Dio ("il quale,come padre amorevolissimo non mai abbandona chi in Lui confida e a Lui ricorre"), o viceversa, può spiegare l'atteggiamento di Celeste nei confronti di entrambi e delle prove a cui si sente da loro sottoposta. Una coincidenza di figure paterne idealizzate rende il suo universo di vita più compatto e, probabilmente, l'aiuta a superare quel dramma che persiste in sottofondo.

In nessuna lettera compare un riferimento alla madre, con cui Celeste era vissuta fino ai nove anni. Le era rimasto solo il padre, scienziato famoso e figura emergente nella cultura europea già prima del 1623, anno della lettera che apre l'epistolario; e da lui sa di dipendere per la propria sopravvivenza ma anche per la propria crescita culturale e relazionale con il mondo esterno e dentro il convento. Se è spesso costretta a chiedere, Celeste è invece disposta a dare molto, non risparmiando pensieri e fatica affinché il padre abbia da lei "conforto spirituale e corporale". Costantemente la figlia prepara dolci per il padre, magari in piccole quantità, e le sue lettere accompagnano i doni, in un incessante andirivieni di ceste e panieri tra il convento e la dimora paterna.

Dolci – cibo rivolto al piacere più che alla necessità – per nutrire, pillole e pozioni medicinali per curare, camicie e collari per vestire: oggetti di un prendersi cura dell'altro tipicamente materno, spesso gratuito perché non esplicitamente richiesto, finalizzato ad addolcire e abbellire la vita del proprio uomo, a conservarlo in salute. Un cedro candito come una carezza da una figlia che Galileo tiene legata a sé ma a distanza, come distante aveva dovuto tenere la propria madre e lontana era stata lasciata Marina Gamba, con la quale lo scienziato aveva vissuto buona parte dei diciotto anni trascorsi a Padova e che, per sua stessa ammissione, erano stati i più belli della sua vita.

Non stupisce quindi che Celeste debba continuamente richiedere al padre i contenitori vuoti in cui lei gli ha fatto pervenire pasta reale, biscotti, camicie ed altro. Trattenere presso di sé non solo il contenuto ma anche i contenitori è una appropriazione eccessiva – da ingordigia – e lascia supporre che per Galileo questo scambio rappresentasse un legame assai profondo e complesso con la figlia, con la quale sa essere a volte generoso, inviandole più di quanto richiesto: ma, appunto, solo se lei chiede. (10)

Quando Celeste ha più tempo per scrivere, accompagna il cibo con frasi e contenuti che ricalcano lo stile della predicazione dei confessori o di letture religiose, trasfigurando la concretezza del dono con richiami alla spiritualità, passando disinvoltamente da uno stile colloquiale e familiare ad uno stile ricercato ma non ampolloso:

"Di S. Matteo, li 19 dicembre 1625.
Del cedro che V.S. m'ordinà ch'io dovessi confettare non ne ho accomodato se non questo poco, che al presente gli mando, perché dubitavo che per essere così appassito non dovesse riuscir di quella perfezione che io avrei voluto, come veramente non è riuscito. Insieme con esso gli mando due pere cotte per questi giorni di vigilia. Ma per maggiormente regalarla gli mando una rosa, la quale, come cosa straordinaria in questa stagione dovrà da lei esser molto gradita, e tanto più che insieme con la rosa potrà accettar le spine, che in essa rappresentano l'acerba passione del nostro Signore (...) Gli rimando la tovaglia nella quale mandò rivolto l'agnello; e V.S. ha di nostro una federa che mandammo colle camicie, una paniera ed una coperta." (11)

Una sincera devozione religiosa non implica necessariamente un atteggiamento fideistico e Celeste dimostra più volte di saper trovare una soluzione da 'gesuita' per necessità del convento ma anche per sé, come quando invita il padre a fermarsi a pranzo perché "la scomunica è alla tovàglia, non alle vivande" (non sappiamo se la scomunica fosse quella del 1616, che non riguardava direttamente Galileo ma la teoria copernicana, o se si riferisse ad un ordine interno del convento, ma tant'è: lei trova una soluzione). Così non ha dubbi, durante il processo, su "la giustizia della causa, e la sua innocenza". Prudenza e consapevolezza delle vicende del mondo appaiono in altre circostanze, sempre finalizzate a sostenere il padre, che Celeste invita apertamente ad osservare anche gli aspetti più terreni, con un uso che potrebbe apparire ironico in chi legge, se non fosse dettato dalla sollecitudine filiale, dell'aggettivo Linceo che lo scienziato aggiungeva al proprio nome da quando, nel 1611, era stato nominato membro della famosa Accademia: "acciò levati gl'impedimenti, siccome con vista di Liceo ha penetrato i cieli, così penetrando anco le cose più basse arrivi a conoscere la vanità e fallacia di tutte queste cose terrene". (12)

Un atteggiamento religioso e, insieme, protettivo; quasi un ruolo materno che Celeste assume per il suo desiderio di mostrare l'affetto che la lega al padre (d'altra parte, non c'era nessuna madre reale ad occupare quel posto) e perché le viene direttamente richiesto: lei, la primogenita, si occupa della sorella e cerca di seguire anche Vincenzio, evidenziando a volte il comportamento poco giudizioso del fratello, ma ponendosi come mediatrice per ottenere l'intervento di Galileo per i 'negozi' del figlio. Vergine e madre sono i due aggettivi che accompagnano la figura della Madonna ed è comprensibile il motivo per cui Celeste chiede al padre di portarle da Roma due quadretti piccoli che raffigurino la Madonna e l'Ecce Homo, di modo che lei possa sempre tenerli in tasca.

Non riuscirò in voce quale mi mostro per lettera

Quasi tutte le informazioni che sappiamo su Celeste ci sono state lasciate con le sue lettere, scritte senza un intento biografico, ma per rispondere al padre (che in certi periodi le impone di scrivergli settimanalmente) e, soprattutto, per sentirlo più vicino, infatti si rallegra molto quando apprende che lui conserva le sue lettere. È a lui, quindi, che ne dobbiamo la sopravvivenza e questo forse spiega perché di alcuni anni vi siano poche lettere mentre del 1633, l'ultimo anno di vita di Celeste (e che coincide con il lungo e travagliato processo di Galileo), ne siano state conservate ben quarantasette.

Se non è una autobiografia, Celeste ha abbastanza chiaro a se stessa che le sue lettere non sono un semplice mezzo per informare il padre, ma costituiscono una scrittura con la quale dà conto di sé e ha modo di esprimersi e di mostrarsi: come persona reale, che ha desideri e bisogni, e come figura pubblica che lo stile può rendere più presentabile nel gioco dei ruoli e della rappresentazione di sé che costituisce un tratto caratteristico dell'epoca barocca. Scrive al padre come fosse il suo "Devoto", la lontananza trasforma lui nel Padre e nell'Amato e consente a lei di riordinare e di manifestare i suoi sentimenti nella forma che si adatta alle circostanze oggettive e alle sue più profonde aspettative. Quando il tempo a disposizione glielo consente, Celeste può scrivere con maggiore ricercatezza senza che lo stile retorico-religioso soffochi la sua autentica adesione ai contenuti, poiché è attraverso quello stile che lei ha modo di esprimere anche le proprie capacità; così la vediamo scrivere lettere a persone illustri per il padre che ne apprezza la competenza linguistica e l'intelligenza, e a lui Celeste chiede una copia del Saggiatore appena pubblicato e qualche libro di lettere familiari per migliorare il suo stile, commenta le commedie che lui le manda, gli confida di aver imparato un poco di latino. Galileo la incarica di trascrivere delle lettere che gli sono state inviate e le fa leggere la

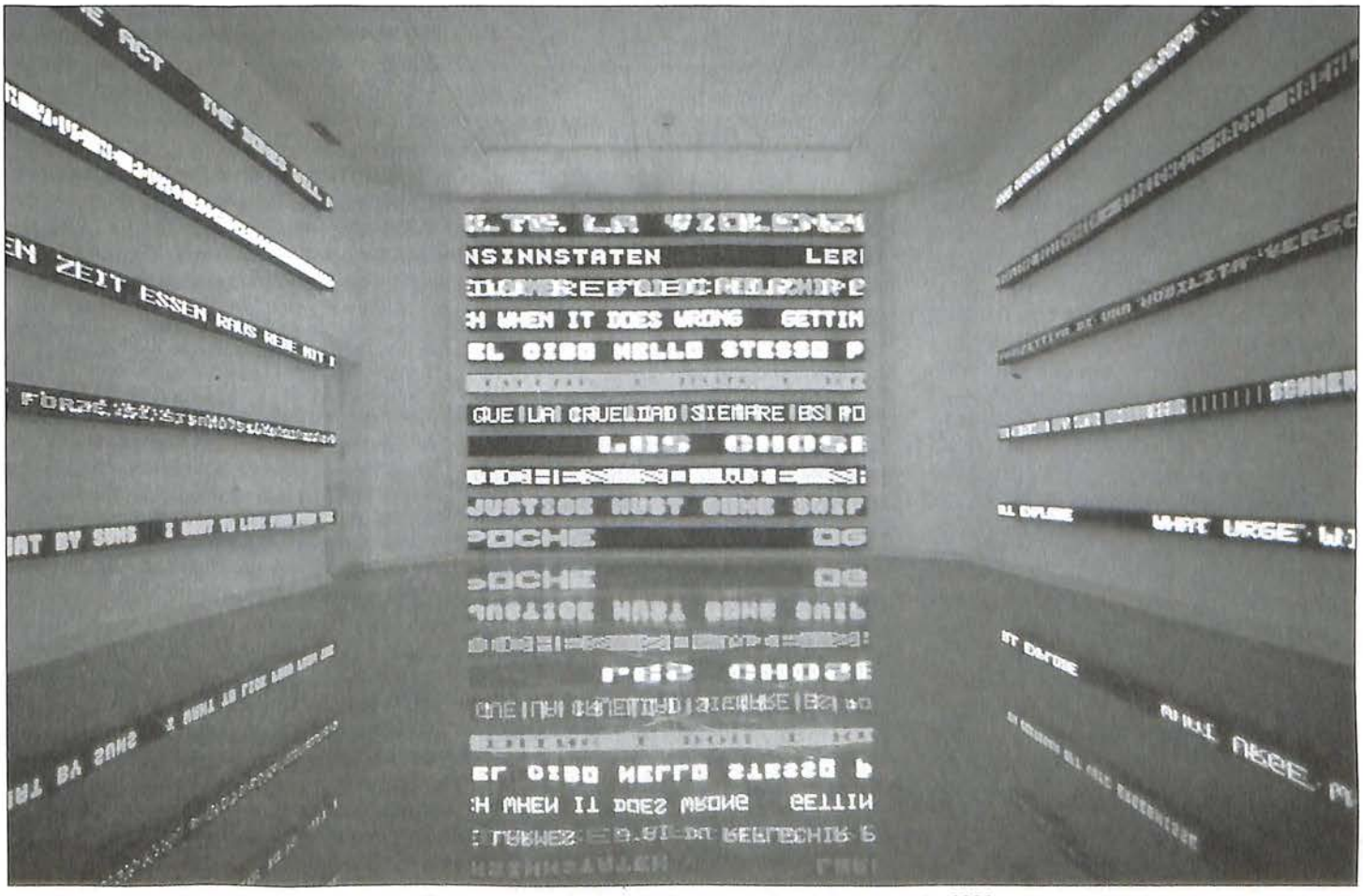
sua corrispondenza con personalità eminenti ma la rimprovera non appena lei si mostra troppo curiosa: l'indiscrezione è per Celeste una forma maldestra di avvicinamento al padre, che ristabilisce prontamente la sua giusta distanza con un rimprovero che non conosciamo direttamente ma che lascia mortificata la figlia: "La sua amorevolissima lettera è stata cagione che io a pieno ho conosciuta la mia poca accortezza, stimando io che così subito dovesse V.S. scrivere a una tal persona, o per dir meglio al più sublime signore di tutto il mondo (era appena stato eletto papa il cardinale Maffeo Barberini, amico personale di Galileo, *n.d.A.*). Ringraziandola adunque dell'avvertimento, e mi rendo certa che, mediante l'affezione che mi porta, compatirà alla mia grandissima ignoranza e a tanti altri difetti che in me si ritrovano. Così mi foss'egli concesso il poter di tutti essere da Lei ripresa e avvertita, come lo desidero; chè io avrei così qualche poco di sapere e qualche virtù che non ho". (13)

Crescita culturale e relazioni sociali, mediati dalla lettura e dalla scrittura, le consentono di definire un suo ruolo dentro e fuori il convento, talvolta in modo autonomo rispetto al padre, di cui riesce ad avere informazioni (ad esempio sull'esito del processo) che lui aveva cercato di nasconderle. È un'autonomia limitata per lei che ha come fulcro del proprio agire (e scrivere) l'amore per il padre e il cui massimo desiderio sarebbe di avvicinarsi a lui, non di allontanarsene verso un proprio destino.

Nella profondità di questo affetto Celeste trova la capacità di rendere estremamente viva e personale l'ars retorica appresa, per dare forma all'angoscia di abbandono che appare imperiosa non appena lui tarda a risponderle o lascia passare mesi prima di andarla a trovare. A volte il tono è di rimprovero, mediato dall'uso indiretto dei riferimenti, ad esempio con la negazione della litote con cui Celeste, in questa lettera, riesce ad accusare il padre di aver dimenticato la strada del convento ma riferendo il tutto a se stessa, assumendo su di sé la colpa anziché far valere un proprio diritto: "Essendo io stata senza scriverli, V.S. potrebbe facilmente giudicare ch'io avessi dimenticato sì come potrei io sospettare ch'Ella avesse smarrita la strada per venir a visitarmi, poiché è tanto tempo che non ha per essa camminato: ma sì come poi sono certa che non tralascio di scriverle per la causa suddetta, ma sì bene per penuria e carestia di tempo del quale non ho mai un'ora che sia veramente mia, così mi giova di credere ch'Ella non per dimenticanza ma sì bene per altri impedimenti lasci di venir da noi". (14)

Più spesso il tono è dettato dal timore di aver fatto o detto qualcosa di sgradito a questo padre, dalla paura di non essere all'altezza delle sue aspettative o che altre persone (la nuora e il nipotino Galileino) possano occupare tutto lo spazio disponibile nel suo cuore. Con il trascorrere degli anni Celeste dimostra di aver compreso ormai l'importanza della propria presenza, se pure lontana, per il padre, del conforto e dell'aiuto che poteva recargli e che Galileo sembra tenere più in considerazione. L'amore filiale, potenziato dalla coincidenza di due immagini ideali – la figlia prediletta e il Padre migliore – provocano in Celeste degli effetti con "maggior forza, come quella che mi dà vanto di avanzare di gran lunga la maggior parte degli altri nell' amare e riverire il mio carissimo Padre, siccome all'incontro chiaramente veggo ch'egli supera la maggior parte de' padri in amar me sua figliola, e tanto basti". (15)

Su questa lontananza tra persona reale e figura ideale, Celeste costruisce specularmente anche l'immagine che lei ha di se stessa, come se non potesse esserci una coincidenza piena tra la sua vita concreta dentro il convento e la figura creata attraverso la scrittura delle lettere. Quando l'Ambasciatrice, a cui tante volte aveva scritto, decide di farle visita, Celeste confida al padre: "La Nuova che V.S. mi dà della venuta di quelle Signore mi è stata tanto grata, che dopo quella del ritorno di V.S. sto per dir che non potrei avere la migliore, perché essendo io tan-



installazione al padiglione degli Stati Uniti, Biennale di Venezia, 1990

to affezionata a quella, con la quale abbiamo tanto obbligo, desidero sommamente di conoscerla di vista. È ben vero che alquanto mi disturba il sentir ch'esse m'abbiano in tanto buon concetto, essendo sicura che non riuscirò in voce quale mi dimostro per lettera. E V.S. sa che nel cicalare, o per dir meglio, nel discorrere io non sono da nulla". (16)

La lettera è del novembre del 1633, quindi degli ultimi mesi di vita di Celeste, e ne è un fedele ritratto, velato dalla tristezza che nasce dal vederla accettare come una propria carenza, attribuendo ad una sua incapacità di esprimersi direttamente con la voce, quanto è invece frutto di un rapporto paterno che assai di rado viene corrisposto nella vicinanza e nello scambio tra due persone reali, ma è piuttosto costruito nella mente e attraverso la comunicazione a distanza dei segni: le lettere e i doni diventano per lei intermediari tra ragione e passione, tra l'immaginario desiderante e la concretezza dell'affetto, senza che tra i due estremi si possa raggiungere una riconciliazione.

Alla fine, quando si avvera il sogno di avere il padre vicino (nel villino di Arcetri che lei gli aveva fatto prendere in affitto due anni prima), Celeste si ammala e dopo pochi mesi muore non ancora trentaquattrenne, precocemente anche per quei tempi. (17) Come se il desiderio non potesse sopportare di essere esaudito, di diventare piena felicità; o forse l'attesa aveva consumato le forze del corpo e dell'animo, spese senza risparmio da Celeste per sostenere il padre nel lungo periodo del processo (non lo vide per oltre un anno) e per amministrarne la casa e gli interessi. Non sempre con il giusto riconoscimento da parte di Galileo che pare talvolta più preoccupato di essere informato sulle sue botti di vino che della situazione della figlia, la quale si rattrista dell' incomprensione che le viene da colui che vede bene con l'intelletto ma è cieco nel cuore: "Se V.S. potessi penetrar l'animo e il desiderio mio come penetra i cieli, son sicura che non si lamenterebbe di me, come fa nell'ultima sua; perché vedrebbe e s'accerterebbe ch'io vorrei, se fosse possibile, ogni giorno ricever sue lettere e ogni giorno mandarne a Lei, stimando questa la maggior sodisfazione ch'io possa dare e ricever da Lei, fino a che piacerà a Dio che ci possiamo goder di presenza". (18)

In una distanza, che a questo punto possiamo definire *necessaria*, dal padre, Celeste ha potuto vivere ed esprimere la propria soggettività complessa e profonda: il pegno che ha pagato lo abbiamo intravisto tra le righe che ci ha lasciato e sarebbe inutile chiedersi se sia stato eccessivo. O meglio, me lo sono chiesta ma sono rimasta incerta nella risposta, divisa anch'io tra un giudizio di lettrice che, seguendo da lontano le vicende tra queste due persone, scorge gli spazi vuoti della scena, i non detti tra le parole, le mancanze nei doni scambiati. Ma quando, quasi senza accorgermene, mi sono avvicinata a Celeste non mi è stato più così facile giudicare allorché incrociavo con i suoi occhi lo sguardo del padre in cui lei si rifletteva come figlia, come donna, come madre. L'immagine che Galileo rinviava a Celeste era elevata ma egoisticamente pretenziosa, troppo per chi legge ora, non così per Celeste; lei stessa ci mostra, tra tanti momenti di tristezza, qualcuno di felicità quando il padre finalmente le *corrisponde:*

"Di S. Matteo. 13 Agosto 1633.

Se le mie lettere, com'Ella mi dice in una sua, li sono rese spesse volte in coppia, e io Li dico, per non replicar il medesimo, che quest'ultima volta le sue sono venute come i frati zoccolanti, non solamente accoppiati ma con gran strepito, facendo in me una commozione più che ordinaria di gusto e contento". (19)

Per Celeste leggere è avere il padre vicino, l'Altro che è una parte di sé, specchio per vedersi come persona riconosciuta e valorizzata, forse non sempre amata. Nell'intricarsi delle pagine scritte e lette da Celeste, chi come me è a sua volta lettrice sente i piani di lettura propri e dell'altra scivolare nella prossimità, verso quella zona contraddittoria di fusione e differenziazione che pone di fronte un padre e una figlia.

Alla scrittura ancora una volta lascio il compito di illustrare l'ovvia ma sempre intrigante oscillazione di chi è catturata dalle parole in un mondo su cui riflette e dove può riflettersi, con una citazione presa dalla bellissima analisi della vita e delle opere di un'altra monaca del '600, suor Juana de la Cruz (forse perché la clausura del monastero e la sua lontananza rendono il rapporto con la pagina scritta del tutto particolare, ma questo aprirebbe un altro discorso...): "la confusione tra soggetto e oggetto rivive, tramutata, nella passività della lettura. In essa il soggetto può finalmente estendersi e cullarsi come un oggetto; nella lettura, il soggetto alternativamente si contempla e si dimentica di sé si guarda ed è guardato da ciò che legge. Tempo ritmico della cella e della biblioteca, tempo che rivive la culla dondolata dalla marea dell'esistere". (20)

Note

(1) *Barocco al femminile*, a cura di G. Calvi, Laterza, Bari, 1992, p. VIII.

(2) L. Geymonat (*Galileo Galilei*, Einaudi, Torino, 1972, p.72) così giudica questa scelta di Galileo di allontanare le figlie: "Anche se riusciamo a comprendere agevolmente tale desiderio, soprattutto tenendo conto del tempo che egli aveva perso in passato per i propri familiari, e dei grandi problemi politico – culturali che si stavano ora maturando nel suo animo, non ci è possibile, tuttavia, negare che tutto ciò nascondeva un profondo, sostanziale egoismo", suffragato dal fatto che Galileo scelse oltretutto un convento assai povero.

(3) G. Calvi, *op. cit.*, p. XII.

(4) Celeste Galilei, *Lettere al padre*, ECIG, Genova, 1992, p. 27.

(5) *Ibid.*, pp. 81-82.

(6) *Ibid.*, pp. 64-65.

(7) *Ibid.*, pp. 50-51.

(8) "Di S. Matteo, li 8 luglio 1629.
L'incomodità ch'io ho patita dappoi che sono in questa casa, mediante la carestia di cella, so che V. S. in parte la conosce (...) Non desidero camera grande o molto bella, ma solo un poco di stanzuola, come appunto adesso me se ne porge occasione d'una piccolina, che una monaca vuol vendere per necessità di danari; e mediante il buon offizio per me fatto da suor Luisa mi preferisce a molte altre che cercano comperarla. Me perché la valuta è di scudi 35 e io non ne ho altri che 10 accomandatimi pur da suor Luisa, e 5 n'aspetto della mia entrata, non posso impossessarmene, anzi dubito di perderla se V.S. non mi sovviene colla quantità che me ne manca, che sono scudi 20. (...) sì che non per questo penso che V.S. lascerà di farmi questa gran carità, la quale gli domando per l'amor di Dio, essendo ancor io nel numero dei poveri bisognosi posti in carcere, e non solo dico bisognosi ma anco vergognosi, poiché alla sua presenza non ardirei di dire così apertamente il mio bisogno". *Ibid.*, pp. 53-55.

(9) *Ibid.*, pp. 76-77.

(10) La disponibilità di Galileo ad aiutare una donna che avesse talento lo dimostra anche la richiesta che Artemisia Gentileschi inoltrò allo scienziato: "Scrivendo a Galileo nel 1635. gli ricordava quanto l'avesse aiutata ad ottenere un ottimo compenso per la Giuditta inviata a Cosimo I, poco prima della morte di questi e chiedeva allo scienziato di aiutarla ancora, cercando di scoprire perché Ferdinando I non si fosse comportato allo stesso modo con un lavoro che gli aveva inviato". (E. Cropper, *Artemisia Gentileschi, "la pittora"*, in *Barocco al femminile*, op. cit., p. 211).

(11) Celeste Galilei, *op. cit.*, pp. 29-30.

(12) *Ibid.*, p. 75.

(13) *Ibid.*, p. 17.

(14) *Ibid.*, pp. 45-46.

(15) *Ibid.*, p. 120.

(16) *Ibid.*, pp. 183-184. (L'Ambasciatrice era la moglie dell'Ambasciatore del Granduca di Toscana a Roma, presso il quale Galileo sarà lungamente ospitato durante il processo).

(17) Celeste muore il 2 aprile 1634 e Galileo ne è profondamente colpito; in una lettera del 27 aprile così esprime il proprio dolore: 'L'ernia è tornata maggiore che prima, il polso fatto interciso con palpitazioni di cuore: una tristizia e melanconia immensa, inappetenza estrema, odioso a me stesso, et insomma mi sento continuamente chiamare dalla mia diletta figliola". (In L. Geymonat, *op.cit.*, p. 198). Venuto meno il nutrimento corporale e spirituale della figlia, il corpo patisce l'inappetenza della privazione e l'animo la malinconia del lutto, ma quella *voce*, che il padre ascoltava per lettera e raramente di persona, continua ad essere presente nella medesima lontananza di prima e che la morte ha reso solo definitiva.

(18) Celeste Galilei, *op. cit.*, p.175.

(19) *Ibid.*, p. 148.

(20) Octavio Paz, *Suor Juana o le insidie della fede*, Garzanti, Milano 1991, p. 124.

Amorose corrispondenze: un padre, una figlia e Tiziano

di Maria Nadotti

Il padre, John Berger, (1) è un inglese di sessantotto anni, scrittore e critico d'arte, uno dei più grandi del nostro tempo. Ha scritto romanzi e racconti, poesie, saggi, sceneggiature cinematografiche, testi per il teatro, reportage giornalistici. Non si è mai rinchiuso in nessun perimetro disciplinare, né è appartenuto a scuole. Ha rifiutato di settorializzarsi, di diventare – accademicamente – un esperto di un unico campo. Ha fatto dell'eclettismo per amore di libertà e per convinzione. Quasi ad affermare che, a dispetto delle cosiddette specializzazioni, per osservare il reale e poterlo interpretare e poi raccontare, lo sguardo individuale deve essere, di necessità, a tutto campo. E che, per imparare questo sguardo, non c'è metodo che tenga altri che il proprio, quello cioè che ognuno di noi sa trovare attraverso un massimo di apertura, curiosità, disponibilità, reciprocità rispetto all'esterno, all'altro da sé. Anni fa, nell'84, imbattendomi in un suo minuscolo e prezioso libro tuttora non tradotto nella nostra lingua, *And our faces, my heart, brief ad photos*, e i nostri volti, il mio cuore, leggeri come foto, ho trovato due frasi che da allora sono rimaste con me. "I am preparing for your arrival", faccio preparativi per il tuo arrivo, ultimo verso di una poesia che parla, con la stessa confidenza e la stessa tenerissima voce, d'amore e di morte, di un amore che la morte non conquista e non annulla, che va oltre la vita e la separazione.

E "l'opposto dell'amore non è l'odio, ma la separazione. Se amore e odio hanno in comune qualcosa è perché, in entrambi i casi, la loro energia è di mettere e tenere insieme –l'amante con l'amato, chi odia con chi è odiato. Entrambe le passioni sono verificate dalla separazione. Non appena lo spazio, e dunque la separatezza, è condizione dell'esistenza, l'amore contesta questa separazione. L'amore mira a eliminare ogni distanza. La morte realizza lo stesso fine. Ma, mentre l'amore celebra l'unico, l'irripetibile, la morte li distrugge."

Da allora i testi di questo scrittore non hanno più cessato di accompagnarmi, formandomi, agendo sul mio modo di guardare il mondo, intrecciandosi ai casi della mia vita personale. Nel settembre scorso ho deciso di chiedergli un'intervista e gli ho scritto. Una breve lettera spedita nel villaggio delle Alpi francesi dove da vent'anni ha scelto di vivere. Ha accettato, ma strada facendo i nostri progetti sono andati mutando. L'intervista, preparata da un fitto e sempre più incuriosito scambio di lettere, dove emtrambi andavamo rinvenendo coincidenze, tangenze, rimandi reciproci, si è trasformata in una serie di giornate passate insieme a esplorare le Valli di Comacchio, scenario del romanzo che Berger sta concludendo in questi giorni, *To the Wedding*, e a capire come funzioni il ciclo dell'anguilla. Durante quelle giornate mi è capitato di chiedergli – e le domande, si sa, sono sempre in qualche misura richieste, espressioni di un desiderio – se il suo apparticolarissimo metodo di lavoro, appreso non attraverso i canali universitari, ma dalla viva e diretta esperienza individuale, potesse essere riproducibile, ovvero insegnato, trasmesso, in qualche modo codificato. Ai suoi figli, ad esempio, che percorso intellettuale aveva suggerito o indicato? Il suo o un più regolare e prevedibile apprendistato scolastico? "Forse per loro sono stato una specie di esempio", mi ha risposto Berger, "forse li ho influenzati, ma senza averlo assolutamente pianificato. C'è un episodio capitato di recente che potrebbe forse, parzialmente, rispondere alla tua domanda. Si tratta di una sorta di collaborazione, nata quasi casualmente e che ha funzionato in modo meraviglioso, tra mia figlia Katya e me. Un padre e una figlia che si scrivono a proposito di un pittore. È lei che comincia. È a Venezia e ha appena visto la grande mostra di Tiziano. Da piazza San Marco mi scrive una lettera in cui, invece di fare un discorso di tipo critico, mi racconta una storia (ha incontrato un vecchio, che crede sia Tiziano, e si è messa a parlare con lui). Le rispondo. Lei mi risponde. Andiamo avanti per mesi e all'improvviso mi accorgo che, con un editing minimo, quelle lettere potevano essere qualcosa di veramente speciale. Scritte in due lingue diverse (le sue in francese, le mie in inglese), le abbiamo tradotte e pubblicate: sono un nostro lavoro comune. Sono riuscito a risponderti?"

Appena rientrati dalla nostra esplorazione al delta del Po, John mi manda il testo (in inglese) del carteggio tra lui e la figlia Katya. Katya che deve avere circa trent'anni, che abita a Atene e ha una figlia, Chloé, nata nel '92, nel pieno di questa amorosissima corrispondenza che si è data come oggetto e terreno il lavoro pittorico di Tiziano. Un padre e una figlia che, per parlarsi di sé, scelgono un fuori da sé carico di rimandi come il testo pittorico dell'artista nato a Pieve di Cadore (verosimilmente) nel 1488 e morto a Venezia, di peste, nel 1576, a ottantotto anni (ma il locale registro dei morti annota l'età di centotre anni). Lo stimolo iniziale, proposto da Katya, è una parola sola: carne. La carne dei corpi dipinti da Tiziano, la loro incredibile, sensualissima, carnalità. Berger risponde. Riconoscendosi, da uomo anziano o da padre, nella carne e nei moventi del Vecchio. Facendosi portavoce del suo dubbio e della sua sfida alla materia, della sua volontà di vincere la paura (della morte? dell'impotenza?) attraverso la creazione e di esorcizzare il senso della propria limitatezza dando vita, sulla tela, a un sé continuamente mutante e rinnovato. Tiziano che aspira alla divinità, a farsi creatore e creatura, sé e altro da sé, attivo e passivo, maschile e femminile, corpo continuamente ricreato nel chiaroscuro del travestimento, nell'aspirazione a essere più di e oltre a sé.Ho appena terminato di tradurre il testo inglese ed ecco

che Katya mi manda la versione francese del carteggio. La sua versione? nella sua lingua madre? rispetto alla versione in lingua inglese del padre? I due testi sono parecchio diversi e non solo per ragioni di traduzione. Quella francese è molto più breve. Intere lettere ne sono state stralciate. Ma, nelle parti comuni, la lingua sembra essere più a fuoco, segnata da una maggiore urgenza chiarificatoria. Decido di tenere il formato "inglese" – non saprei più rinunciare alla lettera in cui John parla di consolazione e beatitudine descrivendo la tela del *Fanciullo con cani* o quella in cui Katya ipotizza un quadro, Eva che nasce dalla costola di Adamo, che Tiziano avrebbe potuto dipingere e non dipinse mai – e di servirmi della versione francese per rendere più nitide le aree comuni. In questa storia, liquida e triangolare come ogni storia d'amore, la geometria delle relazioni si complicherà dunque anche del mio intervento.

Nota

1. Di John Berger sono state finora tradotte in italiano due sole opere: *G.*, Garzanti, Milano, 1974 e *Le tre vite di Lucie*, Gelka, Palermo, 1992. Dei molti film di Alain Tanner di cui ha scritto la sceneggiatura ricordiamo, in particolare, *Giona che avrà vent'anni nel duemila.*

dall'installazione sulla 42sima strada di New York. Foto di M.N.

Tiziano o della carne: dialogo tra un padre e una figlia

di John Berger e Katya Berger Andreadakis

Settembre 1991
Piazza San Marco, Venezia
John,
che cosa penso di Tiziano? In una parola sola su una cartolina: carne.
Con affetto,

Katya

Settembre 1991
Amsterdam
Kut,
d'accordo, carne. Prima di tutto vedo la sua, da vecchio. Perché mi viene immediatamente da pensare a Tiziano come a un vecchio? Forse per solidarietà, visti i miei anni? Non credo. Ha a che vedere con il nostro secolo e l'amarezza di cui ha fatto esperienza, sempre alla ricerca di rabbia e di saggezza, invece che di armonia.
Gli ultimi Rembrandt, gli ultimi Goya, gli ultimi quartetti e le ultime sonate di Beethoven, gli ultimi Tiziano... Immagina lo slancio di un secolo che ha avuto come maestro anziano il giovane Raffaello!
Penso agli autoritratti dipinti quando aveva sessanta o settant'anni. O a lui, nei panni del penitente San Gerolamo, dipinto quando aveva oltre ottant'anni. Forse non si tratta di un autoritratto, è solo una mia congettura, ma ho l'impressione che, mentre lo dipingeva, pensasse intensamente a se stesso.
Che cosa trovo? Un uomo fisicamente imponente e dotato di una notevole autorità. Con lui non puoi prenderti delle libertà. Con il vecchio e decrepito Rembrandt sarebbe stato facile. Ma Tiziano sa come funziona il potere, perché lo ha esercitato in proprio. Ha fatto diventare l'arte del pittore una vera professione – come fare il generale, l'ambasciatore e il banchiere. È stato il primo a farlo e ha la sicurezza che a questo si accompagna.
Ha anche una grande sicurezza nel dipingere. Nelle opere della vecchiaia è il primo pittore europeo che esibisce piuttosto che nascondere e camuffare il gesto manuale di mettere il colore sulla tela. Di colpo la pittura acquista una sicurezza fisica che fino ad allora non aveva avuto – il movimento della mano e del braccio diventa espressivo in sé. Altri artisti, come Rembrandt, Van Gogh o William de Kooning, seguiranno il suo esempio. Nello stesso tempo la sua originalità e la sua audacia non superavano i limiti della prudenza. Il suo atteggiamento generale verso Venezia continuava a essere governato dal realismo.
Eppure, eppure... più guardo il modo in cui si è ritratto, più vedo un uomo spaventato. Non voglio dire un codardo. Non rischia, ma ha coraggio. Generalmente non mostra la sua paura. Ma il suo pennello non può fare a meno di tradirla. È evidente soprattutto nelle mani. Sono mani nervose come quelle di un usuraio. Eppure le sue paure, io credo, non avevano niente a che vedere con il denaro.
Paura della morte? La peste a Venezia dilagava. Una paura che porta alla penitenza? Paura del giudizio? Potevano essere tutte queste paure insieme, ma sono troppo vaghe per aiutarci a capirlo o avvicinarci a lui. Vive fino a tarda età. Le sue paure durano molto a lungo. E una paura che si protrae nel tempo finisce per mutarsi in dubbio.
Cos'ha provocato in lui questo dubbio? Sospetto che fosse intimamente collegato con Venezia, con la ricchezza, il commercio e il potere tipici della città. Tutto ciò, come tu dici, aveva a che fare con la carne.
Con affetto,

John

21 settembre 1991
Venezia, Giudecca
John,
più volte, mentre mi aggiravo per la mostra, mi sono imbattuta in un vecchio, ne sono stata seguita, l'ho perso di vista per poi ritrovarmelo accanto. Era solo e borbottava qualcosa tra i denti.
La prima volta che l'ho visto stava tornando da una delle ultime sale e puntava deciso sul dipinto del *Cristo portacroce*. È lì che si è fermato al mio fianco.
Improvvisamente ha detto: "uno usa la pittura per vestirsi, per tenersi caldo...
Da principio mi sono sentita irritata e l'ho guardato male, ma lui ha continuato come se niente fosse.
Gesù porta la croce e io porto l'arte della pittura, come se portassi un indumento di lana.
Mi aveva conquistata. Adesso stava dirigendosi verso *La fuga in Egitto*. In qualche modo dovevo averlo infastidito, perché sembrava arrabbiato e borbottava delle frasi sconnesse.
Il pelo, ah! Il pelo della mia pittura..., tessuto, tessuto....
Davanti al *Ritratto di gentiluomo* si è rivolto direttamente al modello, allungando il naso verso il naso dipinto.
Per prima cosa, ti ho dipinto tutto vestito, poi ho dipinto per intero una pelle di animale! Non aveva bisogno di voltarsi per sapere che lo stavo seguendo e, mentre superavamo un gruppo di turisti intenti ad ascoltare la loro guida, mi ha detto tra i denti, quasi fosse una battuta:
Cani, conigli, pecore, tutti hanno il loro pelo a tenerli caldi e io voglio imitarli con i miei pennelli!
Quando ha parlato di nuovo, non senza una certa fierezza, non capivo se parlava al *Ritratto del cardinale Pietro Bembo* oppure al *Giovane inglese*.
Nessuno ha mai dipinto barbe in questo modo! Sono soffici come il pelo di una scimmia.
L'ho perso di vista. E poco dopo l'allarme del sistema di sicurezza si è messo a suonare. Dato che il mio amico (ormai ci eravamo scambiati qualche sorriso) doveva sapere ben poco delle regole e delle abitudini che vigono nelle moderne mostre d'arte, ho pensato subito a lui. Difatti, ho visto un guardiano in uniforme che sgridava il vecchio e gli mostrava la distanza regolamentare che bisognava

tenere da ogni tela. Il vecchio stava dicendo:
È che, vedete, il velluto è il mio tessuto preferito e non posso trattenermi dal toccarlo.
Da quel momento deve aver deciso di restarmi accanto, perché si è messo a seguirmi dappertutto, pur senza cambiare il suo frammentario monologo in tentativo di conversazione a due.
Mentre guardavo *Danae*, mi ha trascinata bruscamente verso l'*Autoritratto* del museo di Berlino.
È un peccato che non li abbiano messi nella stessa sala! Per me... i peli, i capelli, le piume sono lo stato di nudità massima che un corpo possa raggiungere... sfumo e risfumo i miei colori finché non assumono l'aspetto del mantello di un animale. A forza di lavorare sugli abiti, si riesce a farli sembrare consunti, setosi, aderenti, quasi come carne.
Dopo questo sforzo verbale, è sembrato leggermente scoraggiato. Per mezz'ora non ha detto parola. Di fronte a *Venere e Adone* si è limitato a controllare che stessi guardando la tela in modo corretto. Per parte mia gli ho espresso la mia ammirazione spalancando gli occhi e la bocca.
Sembrava che avesse quasi finito. Davanti a *La punizione di Marsia* ha farfugliato qualche altra parola:
Quando si scuoia un animale, si tocca la verità della carne.
Davanti alla *Pietà*, si è messo a sedere. Credo che ci sia rimasto molto a lungo. Da principio non sapevo se aspettarlo, salutarlo o dirgli le mie impressioni. Mi ha fatto segno di avvicinarmi. Sicuramente sapeva che le sue osservazioni sul pelo mi avevano impressionata perché, invece di parlarmi della famosa mano tenuta davanti alla statua del santo nella *Pietà* – la mano che lui stava fissando – è andato avanti per la sua strada ripetendo:
Il pelo è per il corpo ciò che la pittura è per il mondo!
Poi, con una profonda risata, ha aggiunto qualcosa che mi ha fatto pensare a te.
Ci puoi frugare dentro, ci puoi guardare sotto, lo puoi sollevare o tirare – ma non cercare di raderlo – ricrescerà sempre!
Prima di lasciarlo definitivamente, ho avuto la chiara visione del mio corpo nudo, allungato su una tela della mostra: il muschio sotto di me, un cane al mio fianco, i miei contorni a fatica separabili dal paesaggio circostante. Un paesaggio su cui, più tardi, Courbet sarebbe tornato. Insieme all'erba, alle nuvole e al terreno, la mia carne sarebbe dunque stata il mantello della terra.
Con affetto,

Katya

Ottobre 1991
Alta Savoia
Kut,
tutto quello che dici sul pelo, mi fa pensare ai suoi cani. Non è che per caso il vecchio fosse in compagnia di un cane? Penso che amasse i cani. Forse lo tranquillizzavano o lo incoraggiavano. Gli facevano da testimoni? Testimoni di cui poteva fidarsi. Muti, muti testimoni. Forse qualche volta è accaduto che, mentre con la mano destra dipingeva, con la sinistra accarezzasse con ferocia uno dei suoi cani. Il pelo a tener compagnia alle sue dita, mentre l'animale spostava il suo peso sotto il movimento del braccio!
A quel tempo era una specie di moda mettere dei cani nei dipinti. Li troviamo in Rubens, Velasquez, Veronese, Cranach, Van Dyck... insieme ad altre cose, facevano da intermediari tra uomini e donne. Ambasciatori di desiderio. Rappresentavano (a seconda della razza e delle dimensioni) sia la femminilità sia la virilità. Erano quasi umani – o spartivano la privacy degli esseri umani – eppure erano innocenti. Erano anche lascivi. Lascivi e nessuno poteva aggrottare le sopracciglia perché, in fondo, erano cani!
Ne vediamo in molti dei suoi dipinti. In ritratti di uomini e donne e in soggetti mitologici. Ma da nessuna parte sono più misteriosi e insoliti che nel tardo *Fanciullo con cani*. Non esiste un altro dipinto simile e tendo a essere d'accordo con i critici che hanno respinto l'idea che si tratti del dettaglio di una tela più grande. Quello che vediamo è, più o meno, ciò che il vecchio voleva farci vedere. Un bambino – di quanti anni, secondo te? Tre? Quattro al massimo? – solo in un paesaggio scuro con due cani e due cuccioli (forse di quattro settimane?). Il bambino mette il braccio attorno al cane bianco – che credo sia maschio – per rassicurarsi. La madre, la cagna, è l'unica che ci guarda, mentre attraverso il pelo i cuccioli hanno trovato la strada per i capezzoli.
Nonostante l'oscurità, la scena è calma, serena, *comblé* come direbbero i francesi. Nessuno può desiderare niente di più. I cani sono la famiglia del bambino. Direi addirittura i suoi genitori. Le gambe del bambino e le due zampe visibili del cane bianco sono come le quattro gambe dello stesso tavolo – praticamente intercambiabili. Tutti sono in attesa ¬il che vuol dire che sono vivi.
Non è forse l'attesa la principale occupazione dei cani? Imparata forse stando accanto all'uomo. L'attesa del prossimo evento o del prossimo arrivo. Qui sembra che l'ultimo evento importante sia stato la nascita. Cuccioli e bambino sono venuti alla luce in questa maledetta vita. Nati per aspettare la morte. Ma, nel frattempo, c'è calore, latte, i misteri del pelo e occhi che non parlano.
Il vecchio, naturalmente, voleva la tua simpatia. No, non la tua simpatia, il tuo interesse. Perché, se tu fossi stata interessata, avresti posato per lui e lui voleva ritrarti! Dipingendo le donne , dimenticava il suo dubbio. Ma, ogni volta che dimenticava, la sua paura aumentava. Tutte le donne da lui dipinte – da Arianna alla Maddalena Penitente¬rappresentavano questa paura, che non aveva a oggetto le donne. Ognuna di loro la leniva e allo stesso tempo la rafforzava.
Il dipinto con i cani parla di consolazione. È una pittura addolcita. Parla di beatitudine. I cuccioli hanno scoperto la beatitudine nel pelo, una beatitudine che Giove non troverà mai con Danae e Danae non troverà mai con Giove. Nel frattempo gli altri tre (il bambino e i due cani adulti) stanno aspettando... E i due cani che aspettano, guardando, sono i complici del vecchio. Sono quanto di più vicino egli riesce a trovare a ciò che ha sognato di dipingere e a ciò con cui dipinge.
Con affetto,

John

Novembre 1991
Atene
John,
cerco di trovare una risposta alla domanda: che cosa lo ha spinto a dipingere? E mi viene in mente solo una parola, che proviene da tutto quel caos di fisicità, come se uscisse da un pozzo nero.
Desiderio. Il suo desiderio (come si addice a un pittore estremamente virile) era, se non di andare al di là delle apparenze, almeno di penetrare e perdersi nella pelle delle cose. Eppure, essendo umano ed essendo pittore, si è trovato di fronte all'impossibilità di farlo: il cuore della natura, l'animale che c'è nell'uomo, la pelle del mondo – non possono essere mai afferrati e, soprattutto, sono irripetibili, irriproducibili. E così, per un po' di tempo, come molti suoi contemporanei, ha usato la sua abilità per mostrare che tutto è vanità, vanitas vanitatis: bellezza, ricchezza, arte.
Le donne nei suoi quadri – o meglio questa donna, con la sua speciale semplicità e innocenza, è per lui un continuo richiamo alla propria impotenza e sconfitta d'artista. Lui, il maestro! Erano forse le donne a dare corpo al dubbio di cui tu parli? Nude, i colori della loro carne sono fatti per annegarci dentro. Mai corpi femminili dipinti avevano reclamato come i suoi di essere toccati, di essere premuti con le mani – come Maria Maddalena si preme la mano contro il petto attraverso i capelli. Ma, come tutti gli altri corpi dipinti del mondo intero, quelli di Tiziano non possono essere né toccati né in essi ci si può immergere.
Pian piano ha cominciato a capire che proprio nell'impotenza della sua arte (quest'arte che sottolinea continuamente la virilità degli uomini che ha dipinto) poteva esservi un miracolo nascosto. Con le setole e i peli dei suoi pennelli – invece di rendere la tessitura della pelle del mondo – riusciva appena a sfiorarla!

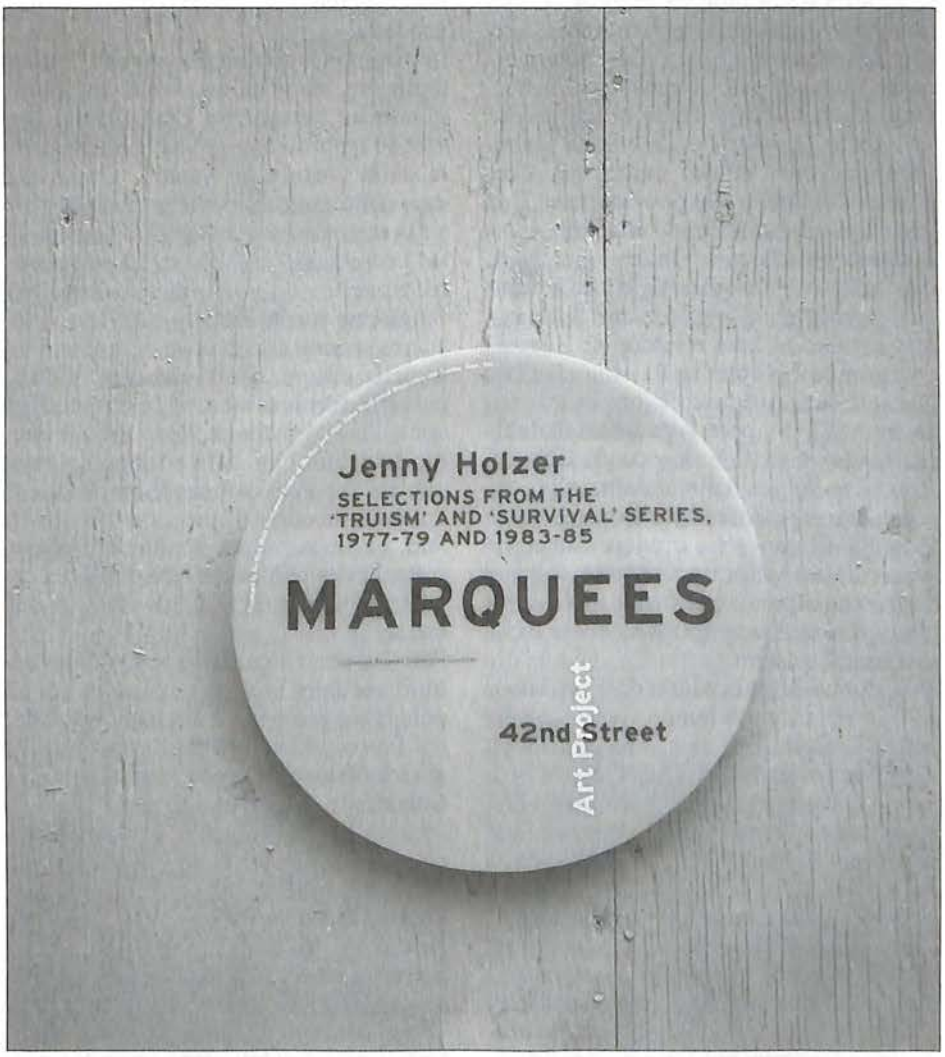
Incapace di riprodurre, riusciva a trasformare e a trasfigurare. Invece di essere il servitore delle apparenze, obbligato a leccare loro i piedi, era in grado di imporre loro la sua volontà. Produrre braccia e mani che non erano mai esistite. Piegare le membra contro natura. Ibridare gli oggetti fino a renderli irriconoscibili. Tracciare profili così tremanti da togliere ogni contorno alla materia. Negare la differenza tra corpi e cadaveri. Sto pensando all'ultima *Pietà*.
Smetto di interrogarmi sul potere, il prestigio, persino sul cane, in questo modo che risulta un po' troppo astratto. La verità è che l'arte di Tiziano è di per sé intoccabile, inviolabile. Si offre e subito si nega. Restiamo a bocca aperta.
Con affetto,

Katya

Dicembre 1991
Parigi
Kut,
vanitas vanitatis. Nel 1575 la peste dilagò a Venezia, uccidendo quasi un terzo dei suoi abitanti. Il vecchio, che aveva quasi cent'anni, ne morì nel 1576. E morì anche suo figlio. Dopo la loro morte, la casa sul Biri Grande, piena di quadri e oggetti preziosi, venne saccheggiata. E, l'anno seguente, un incendio a Palazzo Ducale distrusse dipinti di Bellini, Veronese, Tintoretto e del vecchio.
Oggi ti vedo non più in Piazza San Marco, ma sul terrazzo del tuo appartamento ad Atene. A Gyzi, dove tutte le cucine e le stanze da letto si guardano l'una con l'altra e il bucato è steso tra fili telefonici e fiori di ibisco. Forse Atene è agli antipodi di Venezia? Arida, improvvisata, ingovernabile. Una città di mercanti, di eroi nazionali e di vedove di eroi, dove nessuno si veste in maniera elegante.
Io ti scrivo dai sobborghi di Parigi, dove sono stato a un mercato domenicale. Ho visto giovani coppie pallide, non attrezzate contro la pioggia, in jeans, la lacca sui capelli e l'acne cittadina, tenersi per mano, spingere carrozzine, scherzare in argot, ciascuna con un suo esile, tortuoso, stratagemma di felicità. E guardandoli mi sono detto: Che cosa direbbero di *La punizione di Marsia?* Chi lo sa? Tutti vivono le leggende.
Ne *La punizione di Marsia*, un cane da grembo lecca dal terreno le gocce di sangue che cadono dal corpo scorticato. Sulla destra c'è un altro cane, tenuto da un fanciullo, che è molto simile a quello del dipinto con i cuccioli.
La storia racconta che Marsia, il satiro-artista, sostenne una gara musicale con il dio Apollo e perse. Secondo gli accordi, il vincitore poteva fare ciò che voleva dello sconfitto e Apollo scelse di scorticare vivo il satiro! Ne esistono diverse, convincenti interpretazioni allegoriche. Ma quello che m'interessa è come mai il vecchio abbia scelto proprio questo soggetto. C'entra molto da vicino con quello che ti ha detto alla mostra. I satiri sono, per definizione, creature che rivelano come la pelle sia simile al pelo e entrambi siano il rivestimento esterno di un mistero. Una specie di abito che non si può sbottonare o aprire, altro che con un coltello omicida.
I due uomini nella tela di Marsia, con le loro lame e la loro scrupolosa precisione (ho visto contadini scuoiare capre con gli stessi identici gesti), sono i precursori di Fontana e di Saura che, nel nostro secolo, hanno tagliato le tele che dipingevano, alla ricerca di ciò che si nascondeva oltre la pelle dei quadri, sul fondo della ferita.
Ma, anche dopo aver accettato e interpretato il soggetto, ci troviamo davanti a qualcosa di sbalorditivo! La scena (che nella vita reale sarebbe stata un'abominevole scena di tortura) è immersa in una luce di miele e in un'atmosfera di elegiaca pienezza.
Troviamo la stessa atmosfera in *La Ninfa e il Pastore*, dipinto nello stesso periodo. Ma questa è una scena d'amore (come una qualsiasi canzonetta sentita allo Walkman) e in essa il pastore suona il flauto che è costato la vita a Marsia!
Trovalo ad Atene e chiedigli cosa intendeva.
Dev'essere la stagione dei melograni.
Con affetto,

John

Gennaio 1993
Gyzi, Atene
John,
hai ragione, è la stagione dei melograni. Ne sto guardando uno proprio ora. Spaccato in due dall'energia centrifuga della sua maturità. Il vecchio sarebbe stato capace di dipingerne il sangue intenso e la polpa granulosa ¬tranne che per lui si sarebbe trattato di un soggetto troppo esotico, troppo orientale. Piuttosto, per lui, io vedo il nocciolo di una pesca. Enormemente ingrandito e appiattito, vedo questo nocciolo come fondo della sua pittura, come una specie di rivestimento della tela.
Mi chiedi se, camminando per Atene, mi sono imbattuta nel vecchio. L'ho cercato. Ho esaminato i muri più ruvidi, sperando di trovare la sua ombra nella loro ruvidezza. Ho guardato attraverso le finestre più oscure, nel caso lui vi si nascondesse



Targa dell'installazione sulla 42sima strada, 1993.
Foto di M.N.

dietro. Ho palpeggiato molti tipi di tessuti: forse li stava usando per coprirsi il corpo. Invano.
Adesso capisco che non lo rivedrò mai più sotto le sembianze di un vecchio. A Venezia stava semplicemente usando uno dei suoi travestimenti. Così come Zeus si era trasformato in pioggia d'oro per prendere Danae, il vecchio si trasforma di continuo, a seconda delle circostanze, del posto, del desiderio.
Se ora mi si mostra, è nei muri ruvidi scuriti dall'aria sudicia di Atene, oppure nel terreno – una terra asciutta, appena inumidita dalla pioggia, oppure in una nuvola in cielo, soffice, lattiginosa, grigia; nel rumore scoreggiante, scoppiettante, sputacchiante di una motocicletta.
Ogni volta so che si tratta di lui, perché mi ripete la stessa cosa con la stessa identica voce: gratta, gratta, mi dice, gratta tutto quello che puoi grattare! E la parola gli ribolle in fondo alla gola.
Durante gli ultimi sei mesi, mentre ero confinata a letto qui a Gyzi, ho sentito questa voce quasi ogni giorno. Sulla parete accanto al letto c'era (e c'è ancora) un grande poster della sua Danae. Durante le interminabili ore in cui ero costretta a letto, potevo guardare dalla finestra che dava su una seconda finestra, oltre la quale si viveva un'altra vita, oppure potevo guardare la televisione (oltre la quale si voleva far credere che si vivessero altre vite), oppure potevo guardare il suo dipinto: una donna nuda, sempre la stessa, distesa su un lenzuolo e circondata da cuscini.
Una donna dipinta come dall'interno e solo in un secondo tempo rivestita della pelle. Il contrario di quanto ha fatto Goya spogliando la *Maja*. Qui Tiziano si è messo dentro – o dietro – la tela e da lì si è fatto strada verso la superficie visibile del corpo. In entrambi i casi sono i seni a dirlo. Con Tiziano bisogna essere dentro al corpo della donna per sentire la pienezza del suo seno destro: la sua ombra impercettibile è evocata in maniera così minima che, se non la si sente dall'interno, non si sente nulla. Eppure questo rende tutto più reale, più fremente, più desiderabile. Mentre in Goya la protuberanza, il rigonfiamento, sono troppo nitidi, troppo sostenuti da un corpetto appena scomparso, troppo visibili e pertanto non abbastanza carnali. No?
Il vecchio era avido. Avido di denaro, di donne, di potere, di più anni da vivere. Era invidioso di Dio. Arrabbiato. Fu così che cominciò a imitarlo. Non si limitò, come tanti altri pittori, a riprodurre l'apparenza delle cose create da Dio, ma prese a dare loro, così come aveva fatto Dio, una pelle, un rivestimento di peli, capelli, grasso, un'epidermide, pieghe, rughe. (Oppure fece il contrario, tolse alla carne la sua copertura, come in *La punizione di Marsia*: la spaccò per dimostrare la sua maestria nell'arte della carne.)
Nessun altro artista arriva tanto vicino a farci credere nella vita palpitante di ciò che dipinge. E lui ci arriva non soltanto copiando la natura, ma anche sapendo come manipolare la mente dell'osservatore. Sa dove riconosceremo la vita, il calore, la tenerezza nei corpi che ha dipinto. Lavora come Shakespeare. Davanti alle loro opere si ha l'impressione che un braccio o una parola possano dire tutto, perché, come maghi, essi sanno esattamente dove lo spirito umano ami annegarsi. In questo senso sono più grandi di Dio perché sanno tutto dei loro simili, uomini e donne. E questa è la loro vendetta.
Immagino un quadro che avrebbe potuto dipingere, come tu, una volta, hai immaginato un inesistente Franz Hals. Dovrebbe rappresentare Eva che viene creata dalla costola di Adamo. Carne che esce dalla carne. Dio che impone le mani sulla materia e porta alla vita un'altra vita. Lo scenario sarebbe una foresta con tre tronchi e un sacco di muschio. Nel fango due forme inerti, nude, la cui sostanza sembra essere viva. Alla fine, l'atto della pittura, continuamente ripetuto come la fornicazione, si fa corpo. Non come con Pigmalione, dove tutto è marmo levigato. Qui si fa corpo, con tutto ciò che vi può essere di osceno. Eva nata da Adamo come l'universo è nato da Dio, come la pittura è nata da Tiziano, come la vita può essere nata dall'arte, come io sono nata da te, come Chloé è nata da me.
Perciò ti devo dire che lo vedo dappertutto, il vecchio, lo vedo persino in tua nipote che è più bella della luce, più dolce del fuoco, più gentile dell'acqua. Lei ha già trionfato sulla nostra morte...
Con affetto,

Katya

19 gennaio 1993
Treno: Ginevra – Parigi
Kut,
potrebbe essere che tutta la carne, persino quella degli uomini, sia quanto definiamo femminile? Forse ciò che è specificamente maschile sono le fantasie, le ambizioni, le idee, le ossessioni degli uomini. È, entro una certa misura, la loro pelle. Ma potrebbe essere che la loro carne sia femminile? Nel dipinto di Marsia gli uomini stanno forse aspettando di vedere questo? La carne è tutta femminile?
Ne *La deposizione nel sepolcro*, il corpo di Cristo palpita dall'interno come quello di Danae, ma, invece di ispirare desiderio, ispira pietà.
Pietà e desiderio, sono tutt'e due carnali. Tutt'e due riguardano ciò che è nato nel modo più immediato che si possa immaginare. Tutt'e due portano a uno stesso tipo di commozione.
Con affetto,

John

Febbraio 1993
Atene
John,
Tiziano pittore di carne e viscere, dei loro brontolii e dei loro liquidi. Pittore di chiome e della bestia addomesticata che c'è nell'uomo. Pittore della pelle come soglia, accesso e uscita – come la lucente superficie dell'acqua per il tuffatore, la superficie a cui egli ritorna dopo il tuffo nelle profondità del corpo e dei suoi organi nascosti, ritorna con il segreto di una personalità. (Osserva quanto i suoi ritratti di gentiluomini dicono della loro vita interiore!)
Senza dubbio la carne non è solo femminile! Se, nel corso dei secoli, le donne hanno continuato a essere desiderabili e voi non ve ne siete stancati, questo è in parte il risultato della piccola bugia, vecchia come il mondo, che propone che tutta la carne sia femminile. È una pura convenzione che gli uomini usino il corpo femminile per parlare dei propri desideri passivi, del proprio desiderio di comportarsi con abbandono, di giacere imploranti in un letto. Gli uomini hanno delegato alle donne quest'aspetto del desiderio. Il corpo della donna è diventato non soltanto l'oggetto, ma anche l'ambasciatore del desiderio maschile. O piuttosto del desiderio in sé, a prescindere dal genere. Hai notato che, nei punti in cui è morbida, la pelle degli uomini è più morbida di quella femminile?
Tiziano era il pittore della carne che, più che invitare, comanda. "Prendimi". "Bevimi", essa ordina. In questo senso Tiziano, travestendosi, come Giove, da pioggia d'oro, da cane o da vecchio, si traveste anche da donna. Maria Maddalena o Afrodite sono lui!
E qui credo che ci avviciniamo a qualcosa che riguarda il suo potere: si travestiva da tutto ciò che dipingeva. Cercava di essere ovunque. In competizione con Dio. Dalla sua tavolozza voleva creare niente di meno che la vita e governare sull'universo. E la sua disperazione (il dubbio di cui mi chiedevi) era di non potere, come Pan, essere tutto. Poteva solo creare attraverso la pittura e travestirsi. La sua paura era di essere soltanto un uomo e non anche un dio, anche una donna, anche una foresta, una nebbia leggera, un grumo di terra. Di essere soltanto un uomo!
Il seno di Danae, così meraviglioso, così suggestivo e così impalpabile rivela in un solo tratto tutti i limiti e tutto il trionfo della sua creazione pittorica a paragone di quella divina.
Con affetto,

Katya

(Traduzione dall'inglese e cura di Maria Nadotti)

Vorrei essere una rosa dolce,un coltello

Identità maschili e femminili in una classe di scuola elementare

di Maria Bacchi

Dov'è *l'età glaciale*,(1) la feconda sospensione della latenza, con la sua ingordigia intellettuale, le sue pacificazioni che preludono alle tempeste adolescenziali?
"Al tramonto i rami dell'albero di fichi sembrano infuocati. Le voci dei bambini che giocano in cortile suggeriscono una lontana ferocia" (2).
È il tramonto a caricare le loro voci di quest'inflessione rabbiosa? Il mio personale tramonto, forse? Sto per lasciarli per lasciarle, per separarmi dalla loro infanzia e cercare di emanciparmi dalla mia.
L'anno prossimo non ci sarà neanche Federica, bambina di gomma, agile, bella come un piccolo sole, con una malattia nascosta affrontata con risolutezza adulta; lei dovrà seguire le inquietudini di due genitori giovani in cerca di un loro posto nel mondo. Io ho bisogno di tentare altre strade, di uscire dal tempo della scuola che pure tanto mi ha dato, crocevia di incontri, luogo di ricerca, di affetti e di emozioni.
Voglio che ognuno di loro, alla fine della terza abbia un libretto composto a più mani e intitolato "Chi sono io?". Spunti ed ispirazioni sono molteplici; come spesso accade, la didattica è luogo di contaminazioni. Abbiamo seguito all'inizio il gioco proposto da Gianni Rodari (3); ognuno elenca e illustra le proprie appartenenze molteplici: "Sono una bambina, sono una figlia, sono una scolara, sono una femmina, una ballerina, una ciclista, un'italiana, una goitese, un'amica, una gemella...", scrive Simona; "Sono un unico", le fa da contrappunto il suo gemello. E quest'uscita di Ocram affascina i compagni: sono un unico, sono una singola, lo scriveranno quasi tutti, dopo di lui.
Sul suo libretto compariranno poi i loro testi e le loro poesie su se stessi; quindi il brano che il compagno o la compagna preferiti hanno scritto su di loro; poi uno scritto di ogni genitore sul proprio figlio o sulla propria figlia e, infine, quelli delle loro due maestre su ciascuno di loro.
"Je est un autre" e si definisce nelle appartenenze molteplici, nel reclinarsi su se stessi, nella perturbante familiarità con chi lo ha allevato o addirittura generato, nello sguardo esterno degli amici, in quello adulto, ma carico di identificazione delle maestre. E ci sarà sicuramente dell'altro; rilegheremo il nostro libretto in modo flessibile, aperto a possibili, future aggiunte.
"Restauro un immenso arazzo di scritture" scrive Philippe Lejeune nell'introduzione a *Le moi des demoiselles* (4), singolare dialogo fra uno studioso di oggi e delle ragazze del XIX secolo attraverso i loro diari: facile tenere il filo di un discorso che il tempo ha fermato e la distanza placato, l'arazzo avrà una sua quieta bellezza, e le note personali (quasi un diario sui diari), con cui l'autore connota e motiva il suo percorso di ricerca hanno la benevolenza ironica e partecipe di chi guarda e Claire, Octavie, Gasperine, sapendo che il loro percorso si è compiuto anche se le loro voci non si sono spente.
Io sto tessendo in trincea: Federica, Simona, Ocram e gli altri diciotto vivono oggi, confliggono ogni giorno tra loro, con se stessi, con me; io sono parte in causa; mentre scrivo mi arrivano le sferzate dello loro parole, le T e le A delle loro sventagliate di mitra sul mondo, il silenzio teso delle bambine, il mio amore e la mia rabbia.
Vorrei comporre anch'io un arazzo delle loro scritture; intrecciare le metafore attraverso le quali tentano di definirsi, annodare i frammenti del discorso attraverso cui si rinviano immagini e consigli, far affiorare il sistema complesso delle loro introspezioni. Devo pormi dei limiti: le scritture, anche se prodotte a scuola, stimolate da me, hanno valenze intime ed intense che temo di violare. "Non c'è indiscrezione, quasi effrazione nella lettura di questi testi intimi?", si chiede Lejeune. Estendo a loro il quesito: da tutti mi è consentita, anzi sollecitata, la lettura di quanto scrivono, ma quando chiedo di autorizzarmi ad usare le loro parole per scrivere queste pagine, mi pongono alcune condizioni: di sapere cosa userò dei loro testi, di nascondersi dietro un falso nome e, in qualche caso, di non essere nominati o citati affatto: è del loro pensiero che sono gelosi, più ancora che della loro identificabilità.
C'è effrazione, quindi, in quanto scrivo, ma è, paradossalmente, compiuta con infinito rispetto, con una mia totale messa in gioco insieme a loro, col desiderio di non lasciar nell'ombra materiali che a me paiono preziosi per cogliere il farsi incrociato di identità maschili e femminili in quell'interno complesso, quasi una comunità, che è una classe di scuola elementare.
Da tre anni scaviamo e scriviamo (5). La storia – di gruppo individuale, familiare – ha dato disciplina allo scavo e confini alla scrittura. Il lavoro di quest'anno sull'identità, ha quindi radici lontane e profonde; e anche un'ispirazione vicina: Emma Baeri – amica mia e loro –. Frammenti del suo libro (6) hanno eccitato il loro immaginario di bimbi padani sulle luci e sui sapori della Sicilia; i dolcetti, le sue piccole sculture, i doni di stoffe colorate e intrecciate che lei ha portato in dono hanno alimentato un legame d'affetto, una complicità di sensi; le sue poesie sono state un invito al dialogo delle immagini. È per lei, per presentarsi a lei come singoli e singole e non come gruppo indifferenziato che hanno tentato il linguaggio poetico e ne hanno scoperto le suggestioni, accorgendosi che la rapidità dell'espressione metaforica, l'intensità dell'immagine, il fascino segreto del gioco di parole colgono a volte più in profondità di quanto una prosa, anche ben scritta, possa. L'immaginario sessuale, la percezione profonda delle propie inclinazioni, l'accettazione positiva delle proprie ambivalenze sono dicibili, infatti, solo dietro lo schermo delle immagini; lì, più che altrove, la

percezione della propria appartenenza di genere, della propria fisicità, non implica necessariamente il conflitto, l'opposizione. Il cogliersi sul confine, il differire la scelta può ancora sembrare una opportunità naturale:
"Io vorrei essere una rosa dolce,
morbida e piccola.
Io vorrei essere un coltello
che taglia la carne con la sua lama pungente e brillante", scrive Federica. In bilico tra la rassicurante morbidezza di un fiore e il fascino tagliente di una lama, scrive di sé, qualche giorno dopo: "Il mio problema profondo è quello di un sogno che continuo a fare: sono in una casetta di legno e i miei genitori stanno giocando a carte. Succede che si spezza la casa di legno e cadiamo nel lago. Però soltanto io cado dentro, invece i miei genitori si salvano". E, più avanti, nel testo "Chi sono io": "Io capisco le mie cose da Barbara perché lei ha passato un brutto tempo quando era morta la mamma. Quando sono a scuola, per la ricreazione, non sono contenta di lei, perché, quando è morta sua mamma, forse a Barbara le si sarà spezzato il cuore".
La morte, la perdita, l'abbandono sono i temi che attraversano la vita sotterranea della mia classe dove il caso ha fatto incontrare ventun soggetti dalle vicende personali insolite. Per anni sulle persone più fragili e colpite dal destino (parola dal suono ormai insolito, ma che nella storia dei miei scolari ha una rilevanza sorprendente) si sono avventate le paure di chi dalle stesse sventure si è sentito sfiorato: "Quando sento parlare di mia mamma – scrive Barbara – mi sento triste e mi continuo a chiedere perché è capitato proprio a me". Lei è la prova tangibile che la madre può morire, è una minaccia per chi ha temuto o rischiato davvero di perderla; la sua presenza, come ha scritto Federica nel suo testo, risulta agli altri a volte quasi insostenibile. Tuttavia Dinushi, nel ritratto che fa di lei, osserva: "Nel suo carattere trovo un nocciolo importante, è la passione di scrivere che ha nella mente". E in effetti Barbara scrive, scrive pagine e pagine di racconto autobiografico, tenta di comporre la trama della propria vita ripetendo la propria storia dalla nascita alla perdita della madre, al secondo matrimonio del padre, alla sua vita di oggi, accudita con uno zelo anche eccessivo, ma tormentata da un senso continuo di solitudine, di diversità, di conflitto: "Io non so perché la maggior parte dei maschi mi prendono in giro, forse perché non sono come le altre, forse perché sono nata con dei problemi, io proprio non lo so il perché non mi vogliono bene. Mi trovo bene a scuola perché a casa non si fa mai niente, però quando vengo a scuola dico: –Oh, meno male, sono a casa! – ma non lo dico così, a caso, ma con un senso, perché non vado a casa contenta, vado a casa triste".
Il conflitto con i maschi entra nei testi di tutte le bambine; "Io sto male con Andrea e Stefano perché sanno solo prendermi in giro e certe volte sono così arrabbiata che vorrei ritornare da dove sono venuta, cioè nel mio paese (Dinushi è una bimba nata in Sri Lanka e successivamente addottata) e Stefano me lo ha detto di ritornare nel mio paese".
"Io credo di essere un diario segreto – scrive Annì –. Io con i miei compagni non mi sento sicura di non essere presa in giro e mi sento triste; con le mie compagne sto meglio che con i maschi".
"I miei compagni sono forti, i maschi delle volte usano delle parole che mi fanno soffrire e non riesco ad aprire bocca", denuncia Simona, che pure ha molta autorevolezza e un piglio forte.
Il silenzio delle bambine, la loro riluttanza a reagire all'aggressività dei compagni mi angoscia. Rispetto alle mie esperienze precedenti, queste ventun creature hanno modalità di rapporto del tutto nuove e terribilmente antiche. Serpeggia uno spirito di guerra che senza, grazie al cielo, cancellare la singolarità e le sfaccettature di nessuno, rende silenziose e un po' assenti nei momenti collettivi le bimbe e violenti, aggressivi, invasivi i maschi. La prima favola che in classe è stata inventata collettivamente (si era al secondo giorno di scuola in prima elementare) si intitolava "Ammazzare gli animali": una storia truculenta di uccisioni terribili che finiva con l'espressione del cacciatore che, in preda a una incontenibile follia distruttiva, si mangiava anche le cartucce del suo fucile. Il gioco preferito era Prendifemmina e le bambine accettavano, incerte se compiacersi di essere oggetto di inseguimenti e assalti fisici o se spaventarsi e sottrarsi a quest'irruenza. Io e l'amica con la quale da quindici anni lavoro eravamo sgomente. Le discussioni estenuanti con la classe intera e con i singoli non portavano a nulla.
"Fabbricare felicità" scrive Emma Baeri (7) citando VirginiaWolf "il risarcimento che solo può compensare gli uomini della perdita delle armi e dell'istinto guerresco". Mi è parsa l'unica via praticabile. Su questa base abbiamo costruito percorsi di lavoro sul corpo, sulla voce, sul nome, sul racconto. "Fabbricare felicità". Per le bambine è anche trovarsi da sole, una volta la settimana, per qualche ora con una delle due insegnati a inventare storie e a recitarle. Ma in quelle ore i maschi si sentono mutilati, non trovano una loro alternativa, chiedono la presenza delle compagne (8).
"Io sto bene soprattutto con Dinushi perché mantiene i segreti e perché quando vado al suo posto lei accetta", scrive Andrea; "Io sto male con Andrea, sa solo prendermi in giro", dice dal canto suo Dinushi, nel suo testo.

Maschi e femmine: parole forti; contengono il paradosso di far riferimento alla specificità della differenza genitale, corporea e di essere usate, per lo più, nelle istituzioni, nelle statistiche, nei censimenti, sulla porta dei gabinetti delle scuole, nei registri di classe: luoghi dove il corpo nelle sue valenze è un tabù. Mi paiono, pensando ai bambini e alle bambine con cui lavoro, parole di reclusione, mutilazioni precoci, gabbie in cui dibattersi con rabbiosa energia o in cui accoccolarsi, tacite.
"Vorrei essere un pomodoro infuriato, un'ape pungente" (Andrea); "Sono un maialino che canta come un cardellino impazzito" (Daniele); "Sono una sbarra di ferro che non si rompe mai" (Mario); "Io sono una matita che non si ferma / sono un cavallo che batte la luce / sono una palla che palleggia sempre / sono una rete che acchiappa la gente / sono dei capelli che non si tagliano / sono un libro che non si consuma / sono una pantera nera che corre sopra gli alberi, sono un orologio che non si ferma mai (Ocram); "Io sono il rosa appena risvegliato dal letto" (Vera); "Io sono un oggetto, una storia brillante" (Lella); "Vorrei essere un pesante materasso morbido" (Elisabetta); Vorrei essere una rilassante vasca da bagno" (Barbara); "Vorrei essere un brillante giallo pallido–intenso / vorrei essere una bambola silenziosa e rilassata" (Annì).

Guerra, genere e identità

Ritorna di questi tempi, mi pare con nettezza sempre crescente, la richiesta esplicita all'infanzia di identificarsi in fretta col proprio sesso.
Nati nel 1985, i bambini della mia classe, che avevano un anno ai tempi di Cernobyl, hanno subìto a cinque anni il bombardamento televisivo di una guerra vera trasformata in videogioco; segnerà in modo indelebile il loro immaginario grazie anche al rinforzo dei videogames: morire è facile, si scompare da un video accompagnati da una musichetta vagamente ironica. Poi tre anni di immagini di guerra nella ex Jugoslavia, in Somalia, in Ruanda, immagini questa volta, troppo drammatiche per essere trattenute ed elaborate. Il maschio ha un fucile e deve usarlo, ha il computer in mano prima di aver sperimentato l'orizzonte conoscitivo dei propri sensi e dei propri sentimenti. Le bambine colgono invece echi di violenze subite da altre e – senza fucili, né computer, né costruzioni – vengono sommerse di Barbi sempre più diverse dalle ragazze che potranno essere, corredate come sono di beni lussuosi e fugaci, di simboli appetibili solo per il luccichio che emanano. Il legame feticistico col giocattolo mi è parso accentuarsi in questi anni nei bambini più che nelle bambine: l'arma, il videogioco, il power-ranger non possono essere abbandonati, gli zai-

netti ne sono pieni ed è difficile persino farli uscire all'aperto per rincorrere il pallone. Le bambine hanno un mondo di carta, libri, figurine di divi, diari; ma le parole o i giochi di imitazione continuano ad assorbirle e quasi mai mettono tra loro, almeno a scuola, le bambole. Sfuggono forse all'apparato organico, sistematico, ossessivo dei corredi di abiti, camper, fuoribordo, piscine, villaggi turistici pronti ad accogliere bambole tutte uguali che tentano di rappresentare la donna, la Donna nella sua essenza, fatta di involucri luccicanti, del sogno delle cose, di desideri capricciosi, di bisogni effimeri? Preferiscono, le mie bambine, rifugiarsi nel molteplice dei loro giochi, nei loro nascondigli di parole, nelle loro simulazioni della vita vissuta in tutta la sua complessità?

Il gioco è fra le donne e la Donna. In un saggio del'89 che di lettura in lettura mi pare sempre più bello e pregante, Paola di Cori scrive: "...È sempre sulla base di quest'ideologia, la quale presuppone un essenza di nome Donna, che le donne reali vengono categorizzate nella società e diventano una categoria marcata, oggetto di preoccupazioni e conflitti sociali e anche di pratiche discriminatorie generalizzate.

Esistere nella tensione tra l'essere plurale e quello singolare costituisce quindi un dato costante dell'esperienza femminile, una seconda pelle che condiziona e determina anche ogni tentativo di interpretare la presenza delle donne nel mondo e spiega le oscillazioni perenni nel modo con cui esse vengono rappresentate. Quasi trent'anni di studi e di ricerche sulla cultura e la storia delle donne [...] hanno documentato l'immensa variabilità delle donne e della donna nel tempo e nello spazio [...] Ma perimetrare la pluralità non ha mai potuto eliminare del tutto la forza del legame con la singolarità, l'idea che da qualche parte e sotto qualche forma esiste una essenza comune a tutte le donne che va trovata, descritta e identificata"(9).

Chi è la donna? Piuttosto del freudiano "che cosa vuole", e "chi posso essere io rispetto a lei?", sembra essere uno degli interrogativi più drammatici per Massimo che pare lanciare il suo quesito dalle sbarre delle sue prigioni: quella del genere, quella dell'istituzione, quella dell'assimilazione forzata agli altri; bisogna venirne fuori, unico e molteplice.

"Io sono quello che sono e nessuno è uguale a me perché ognuno è lui – scrive – si può dire che le persone si somigliano fra loro, ma non che sono perfettamente uguali. Io mi sento meglio maschio, il perché adesso ve lo dico: perché le femmine le vogliono sempre nude e non vestite, anche se si mettessero il vestito più bello del mondo, anche se sono vecchie e hanno 90 anni; però sono meglio a diciassette anni. Ma il brutto è che fanno i giornalini e le figurine porno... Io non sto molto bene a scuola perché lì non c'è molto tempo per giocare... vorrei chiedere ad Annì una cosa, perché le piace andare a scuola. Allora forse diventerò un bravissimo scolaro grazie al suo consiglio. Però a me, al vero Massimo, non piace andare a scuola e rimango del mio parere, perché io sono io.

Tanto tempo fa ci fu una guerra tra un numero indecifrabile di uomini, un'infinità o anche più, più della gente che c'è in tutte le regioni del mondo. Questo esercito si chiamava *uno diverso dall'altro* e fecero la guerra contro i *tutti uguali* che erano in numero uguale agli *uno diverso dall'altro*. Dopo quattordici anni vinsero gli *uno diverso dall'altro* e tutti gli *uno diverso dall'altro* che rimangono ora sono tutta la gente del mondo, ecco perché uno è uno e l'altro è l'altro".

Il testo di Massimo afferma, tra l'altro, con intensità straordinaria il problema di una rappresentazione della donna ridotta a corpo-involucro continuamente profanato, annullata nelle sue infinite varianti; ma al contempo pone la questione di una guerra originaria tra gli uomini per affermare l'individualità e la singolarità di ognuno, a partire da lui stesso.

Anche Dinushi, bimba cingalese nata in uno Sri Lanka lacerato dai conflitti etnici e adottata insieme ad un altro bimbo di etnia tamil, fa entrare spesso la guerra nei suoi testi.

Nel suo immaginario la guerra l'ha costretta alla separazione dalla sua mamma di nascita e dal suo paese d'origine; i conflitti coi compagni le fanno desiderare di tornarci, ma la guerra le impedirà di restarci stabilmente: "A sedici anni andai in America e ci stetti per tre giorni per via della guerra, poi stetti una settimana in Svizzera e in Francia imparai il francese, poi andai in Sri Lanka, dov'ero nata e ci stetti tre mesi o anche quattro, ma per via della guerra sono dovuta venire in Italia".

Appartenenza e conflitto sono i poli del suo monologo interiore: «Io sono diversa dagli altri perché sono nata in Sri Lanka e questo mi disturba un pochino... io ho sognato di avere la pelle bianca e mi ha fatto triste, però se ho la pelle color cioccolata mi fa valere poco..." Si dibatte, lucida e consapevole, tra ricerca del luogo d'origine ("Io assomiglio alla mia mamma dello Sri Lanka perché mio papà mi ha detto che aveva il mio carattere preciso"), appartenenze molteplici, desiderio di assimilazione come via d'uscita dai conflitti e dalla svalorizzazione interni a una visione del mondo centrata sui parametri del maschile, del bianco, dell'agiato, del forte, che non lascia spazi vitali né alla sospensione, né all'altrove.

Le parole che i bambini e le bambine della mia classe usano per rispondere all'interrogativo "Chi sono io?" tessono la mappa "di un territorio che ha una storia e una sua geografia", che è sì – come scrive Lea Melandri – "fortemente resistente a quella del mondo esterno" (10), ma che, insieme, è disegnata su di esso, sua prigioniera.

Così Stefano, teso fra il desiderio di una sicurezza che gli sembra poter venire dall'unità familiare ("Io spesso vengo a scuola felice perché sono felice che la mia famiglia sia riunita ed è questo che mi dà gloria e felicità") e la constatazione di una realtà che non lo soddisfa ('Voglio che la mia famiglia sia normale, come quella dei miei compagni, e non separata: mia mamma la vedo solo la sera e il lunedì e mio papà al venerdì, e questo mi rattrista molto"), si rifugia nel più tradizionale degli stereotipi maschili, quello che a suo parere, può attrarre entrambi i genitori: amore esibito per le armi e gli aerei, aggressività verbale e spesso anche fisica; atteggiamento spesso strafottente e provocatorio verso le compagne e i compagni più fragili. Luigi, bimbo tra i più equilibrati, scrive di lui: "Stefano è forte e ha tanti muscoli e quindi certe volte si dà un po' di arie. Invece certe volte è buono e generoso. Dice delle parolacce, offende, gli piacciono molto gli aerei e le armi. Ieri sono andato a casa sua e aveva degli aerei giganteschi, la stanza piena di aerei telecomandati, ho guardato i "macchinaggi" e non ci capivo niente". Poi gli dedica queste immagini: "Rinoceronte / Cocciuto / Incavolato / Toro / Intoccabile / Signore". Eppure Stefano sa di essere imprigionato in una gabbia che non lascia spazio a molte parti di lui. La sua poesia su se stesso è tra le più femminili e insieme fra le più dolenti:

"Sarei un rosa fresco di mattina
Sarei una rosa fresca di mattina.
Dalle fessure uscirebbero
piccoli canti di micini abbandonati
.....
Sarei una piccola foca affettuosa
che brontola tutto il santo giorno
perché vuole mangiare."

Confini, frontiere, difese

Anche se abbiamo cercato di fare della classe un luogo caldo di relazione, di scambio, di costruzione di strumenti di elaborazione e di espressione dell'esperienza individuale, la scuola con le sue ore di convivenza forzata di un alto numero di persone, con le sue regole e i suoi conflitti, sembra essere, soprattutto per le bambine, uno dei luoghi in cui è ancora difficile manifestare appieno se stesse ed elaborare strategie immediate di uscita dalle gabbie dell'appartenenza a un genere. Alessandra, silenziosa bambina che esercita una forte attrazione sui compagni e sulle compagne, si è fatta conoscere da me, in prima elementare, solo quando abbiamo lavorato nel gruppo di sole femmine. Creativa, irruente,

direttiva, pilotava i lavori monopolizzando l'attenzione delle compagne. In classe, soprattutto negli anni successivi, il suo silenzio si faceva profondo e riusciva a manifestarsi quasi unicamente scrivendo. In un testo intitolato "Spazio" scriveva: "Il titolo mi ha fatto venire in mente che un foglio è tutto per me". Quest'anno parlando di sé, ha detto: "Io sono una persona strana, a scuola parlo poco, invece a casa faccio tanto arrabbiare e parlo tanto, forse perché a scuola sono un po' timida, invece a casa mia voglio essere il capo e sono più libera... Mi piace molto essere femmina perché se fossi stata un maschio dopo, a vent'anni, sarei dovuto andare a fare il militare e non mi sarebbe piaciuto per niente; tanti anni fa i maschi venivano mandati in guerra e poi certi venivano uccisi. Io con le femmine ho un rapporto normale: parlo, gioco e scherzo. Lì non sono timida, perché le femmine mi lasciano un po' più libera di parlare".

Ma non le basta questo spazio di espressione di sé, non le basta l'orizzonte dei campi che circondano la sua casa; sogna di vivere in città e da anni lo scrive: "Mi piacerebbe abitare in città... d'inverno tu sei a letto e senti le macchine che vanno e tu sei a letto sotto le coperte". Non sogna di sposarsi né di avere bambini; in una poesia dedicata ad Annì dice:

"Era un coniglio appena nato / Era un vento forte / Era un seme che doveva ancora nascere / era una casa illuminata dalla luce / Purtroppo era soltanto una bambina."

Soltanto una bambina: un presente di insufficienza, un futuro prevedibile? Le chiedo cosa intende dire, e Alessandra mi risponde che un vento forte, una casa, non muoiono, invece una bambina diventa donna, invecchia e poi muore.

Nella poesia su se stessa usa parole intense per comunicarci il tono e il senso della sua vita interiore: "Io sono un rosso fiammeggiante / è il mio carattere / il mio cuore che batte / È il fuoco che mi ruba tutta l'allegria / che ruba tutto il rosso dentro di me. / Io sono un vaso luccicante e chiuso / Luccicanti sono i miei occhi / Piangono e scendono lacrime / che cadono abbandonate".

Essere "soltanto una bambina" non basta né ad Alessandra, né alle sue compagne; ma come rompere la scorza dei ruoli, come fiammeggiare senza bruciare, senza perdere l'allegria?

Annì scrive "Sono contenta di essere femmina e anche di avere una sorella femmina così può capirmi meglio; ma sto passando un periodo triste, mi sento sola, non mi sento sicura quasi di nessuna, mi sento tutta confusa e dispersa". Sono ancora le parole di Paola Di Cori a suggerirmi letture possibili di questi testi di bambine: "Nel teatrino dell'immaginario dove ha luogo il gioco tra le donne e la Donna si vive sempre nell'incertezza del confine fra fantasia e realtà, immerse in uno stato di perenne indecisione sul miglior modo possibile di individuare il punto di incrocio tra plurale e singolare: nel desiderio o nell'esperienza. In qualche caso l'ansia che suscita un'esperienza priva di limiti, da frontiera, può provocare una reazione difensiva che prosciuga le persone nel loro patrimonio fantastico, impoverendole irrimediabilmente" (11).

È la frontiera, per Alessandra, per Annì, è proprio il confine dell'infanzia, di un'infanzia femminile che ad un tempo si vuole e si teme superare. E se il territorio successivo, l'altrove da raggiungere è il diventare donna non è detto che venga voglia di proseguire. E molto simile è ciò che accade ai loro compagni, prigionieri di un futuro, speriamo solo metaforicamente, armato in cui dovranno "dar prova di sé", della loro forza, della loro virilità e rinunciare alle dimensioni di tenerezza, di fragilità, ai desideri di regressione che ancora possono concedersi, almeno scrivendo.

Potrei leggere quest'arazzo di scritture di bambini e bambine di otto anni come il canto di un gruppo di persone che – molto giovani – hanno conosciuto, direttamente o riflettendosi negli altri, dolori troppo grandi per loro. Non c'è euforia, in genere, per i riti di passaggio che li attendono, non c'è smania di crescere, c'è nostalgia, desiderio, a volte energia e furia. Sicuramente il mondo adulto che li circonda, quello vicino e, soprattutto, quello rappresentato offre identità spesso soffocate da confini insieme troppo rigidi e troppo angusti; identità mutilate che reggono a se stesse perché hanno posto fuori di sé l'altro: l'altra età, l'altro sesso, l'altra razza.

Maschi e maschiesse, femmini e femminesse

Torno un'ultima volta a Paola Di Cori e al suo saggio che si conclude con un capitolo sulle "disforie dell'identità sessuale": "La condizione transessuale solo in apparenza rappresenta una frontiera lontana, su cui si delineano le figure un po' abnormali dei casi limite... al contrario, c'è in essa qualcosa di stranamente familiare: è come se dietro la capacità suggestiva di un'esperienza tradizionalmente considerata una perversione, si celasse un nocciolo di verità essenziale che riguarda tutti/e, anche quelli che perversi né si ritengono, né vengono considerati tali da altri. Da un certo punto di vista la disforia – questa infelicità di vivere con una mente e un corpo che hanno opposte appartenenze sessuali – anziché essere solo una patologia caratteristica di pochi individui, può servire da metafora paradigmatica per descrivere la nostra infelicità e quella del mondo in cui viviamo..." (12).

Allora, come al matrimonio della principessa Nonsochì (13) – che accetta di sposare il principe Cagaotto a patto che le venga consentito di mantenere il proprio vago nome – a veder crescere le bambine e i bambini della mia classe vorrei invitare lo stesso strano e festoso popolo dai confini incerti: "Gli scimmietti e le scimmiette, i cornacchi e le cornacchiesse, i pappagalli e le pappagallesse, i maschi e le maschiesse, i femmini e le femminesse e tutti gli altri animali e le animalesse". Diventare grandi sarebbe meno doloroso perché i grandi, forse, sarebbero meno addolorati.

Note

(1) L'immagine è di Sándor Ferenczi.
(2) Amos Oz, *Michael mio*, Bompiani, Milano, 1994, pag. 171.
(3) Gianni Rodari, *Chi sono io?*, Editori Riuniti, Roma.
(4) Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles* ed. Seuil, Paris, 1993, pag. 11.
(5) Cfr. Maria Bacchi "Primo incontro con la storia", "Biografia come storia", "Geneaologie familiari" in *Un curricolo per la storia* (a cura di) Ivo Mazzotti, Cappelli, Bologna, 1990.
M. Bacchi "L'identità sospesa" in *Generazioni, trasmissione della storia, tradizione delle donne*, Rosemberg & Sellier, Torino, 1993.
M. Bacchi, "La memoria delle bambine", relazione al convegno UDI "La scuola smemorata", Ferrara, febbraio 1993, in *Il paese delle donne* n. 42, 29 marzo 1993.
M. Bacchi, "Oltre la linea d'ombra: racconti di nascita tra autobiografia, storia e immaginario". Atti del convegno "La scrittura bambina" organizzato a Rovereto dell'Archivio della scrittura popolare nel dicembre 1993. (In corso di pubblicazione)
(6) Emma Baeri, *I lumi e il cerchio*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
(7) Emma Baeri, *op. cit.*, pag. 89.
(8) Gli incontri per gruppi separati sono stati decisi da me e da Elida Bertolaso, contitolare della classe, in accordo con i membri dell'équipe psicopedagogica dell'USSL 46. Tutto quanto è stato detto nel corso di quelle ore è stato registrato e trascritto.
(9) Paola di Cori, "Disforie dell'identità. Donne, storia, genere, essenza", in *Problemi del Socialismo*, n. 3, 1989, pag. 101.
(10) Lea Melandri, "Segnali di sottobanco", in *Lapis* n. 20, dicembre 1993.
(11) Paola Di Cori, *op. cit.*, pag. 106.
(12) Paola Di Cori, *op. cit.*, pag. 122.
(13) La principessa Nonsochì e il principe Cagaotto, così come i loro amici, fanno parte di un testo bellissimo e purtroppo inedito. "Le favole della Maria", che Antonio Moresco ha dedicato alla sua bambina: Maria, appunto. Antonio Moresco è autore di *Clandestinità*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

Ragazze, che avranno vent'anni nel 2000

di Maria Teresa Sega

Hanno i capelli lunghi, sciolti o presi sopra la testa come code di cavalline selvagge, il ritratto più evidente della loro femminilità. Entrano ed escono per mano o abbracciate, almeno in due, con i loro pesanti zaini multicolori. Vestono con scarpe da minatore, jeans, magliette. Non amano il loro corpo, troppo grasso, troppo piatto, pieno di difetti, e lo nascondono. Arrivano in prima media bambine: portano ancora fiocchetti, colletti di pizzo, pupazzetti pendenti dallo zaino, gonnelline. Poi se ne sbarazzano come residui del mondo dell'infanzia da buttare alle spalle. Quasi a significare la morte della bambina, il rosa viene sostituito dal nero. Quando escono dalla scuola media la metamorfosi è già avvenuta, sono diventate ragazze. Che cosa avviene in loro in questi anni cruciali? Che cosa si rompe, si perde per sempre? Che cosa scoprono? Come imparano a conoscersi? E con quale dolore? Non posso, osservandole, non pensare al disagio che accompagna la scoperta di avere un corpo di donna. Ricordo la mia adolescenza, l'incertezza tra felicità e tristezza, fragilità e sicurezza, timidezza e sfrontatezza; e l'amore per la parola "libertà", la ricerca di momenti di solitudine e luoghi appartati per dialogare con me stessa, le fughe in bicicletta, la ripetizione ossessiva della parola "io, io, io". Allora sono venuta al mondo come individuo. Le mie allieve sono lo specchio della mia adolescenza. Sono io per loro lo specchio che rifletta uno dei possibili volti in cui intravvedere le donne che si accingono a diventare? Mi piace pensare alle parole di Caterina Bateson (1) che definisce la ricerca di sé "composizione della vita", una creazione artistica nella quale si rielabora continuamente il passato e si riprogetta il futuro: per questa operazione abbiamo bisogno delle vite delle altre donne. Nessuna vita è inutile, nemmeno la più infelice. Rivivo nelle mie allieve la ragazza che è in me sottraendola alla rimozione, ma nello stesso tempo ciò mi obbliga a fare i conti con l'incongrua conservazione di un'adolescenza permanente, a far emergere la differenza tra me e loro, misurare la distanza. Il rapporto tra distanza e appartenenza allo stesso genere è sottolineato dalla mia memoria dell'adolescenza, in un dialogo tra generazioni che collega i nostri vissuti nel tempo, le nostre età alle età della donna.

La psicoanalista Françoise Dolto (2) ha definito questo passaggio "seconda nascita", dall'esistere al vivere, diventare soggetti sessuati. L'immagine della ri-nascita mi è sembrata la più forte e la più bella per significare il venire al mondo come donna che, annunciando una nuova vita, compensi la perdita dell'infanzia. L'insegnate può essere la levatrice di questa nascita? Ho cercato di creare uno spazio d'ascolto, un grembo simbolico, per questa donna nascente. Amo ascoltarla in ognuna di loro e conoscere me stessa, la donna, tale soltanto perché custodisce la memoria della sua origine, il sé bambina, il sé ragazza, prima dell'incontro con l'altro. Luce Irigaray ha detto, ad una presentazione pubblica del suo libro *Io amo a te*, che la verità della donna è nella bambina, il suo linguaggio si cura dell'altro da soggetto a soggetto. Vorrei che la memoria di questa bambina non si perdesse crescendo ma che rimanesse dentro di loro, dentro di me.

Quando chiedo di raccontare l'infanzia alcune rispondono di non ricordare niente, altre dipingono deliziosi ritratti di bimbe vivacissime, curiose, toccatutto, dietro i quali si intravede lo sguardo e la parola materna. È la madre la custode della memoria della bambina, il suo racconto ci restituisce il tempo dell'attesa, il tempo dell'infanzia e ci testimonia del suo amore. "La mia vita è una fiaba che una persona racconta e qualcuno e io sono la protagonista", scrive Francesca esprimendo il bisogno di un racconto che dia senso alla sua esistenza. Molte ragazze e ragazzi crescono senza questo racconto.

Innanzi tutto dunque desidero ascoltare il soggetto femminile definirsi in un dialogo in cui consento a lei di individuarsi nella relazione e nello stesso tempo apprendo questa relazione d'ascolto rinunciando alla parola prescrittiva, regolatrice, censoria, giudicatrice.

Legittimate a prendere la parola per dire di sé, del loro mondo, del loro corpo, le ragazze raccontano quasi non avessero atteso che questo tempo-luogo rubato alle lezioni in classe.

Le ragazzine di prima parlano delle loro paure legate soprattutto alle mestruazioni scoprendo, nella dimensione del gruppo, una possibilità di condivisione. Susanna racconta: "Ero a scuola, in quinta elementare, sono andata in bagno e ho visto, mi sono presa paura, mi sono messa a piangere. Mi avevano spiegato ma non capivo cosa fosse, ho pensato di essermi fatta male... Mi vergognavo perché le avevo io. Il giorno dopo mi vergognavo ad andare a scuola, credevo di essere inferiore agli altri. Ho paura che mi prendano in giro. Invidio le mie compagne che non le hanno". Giorgia è una di queste che ha una grande paura. Le chiedo di provare a spiegare il perché: "è ansia che si macchino i vestiti e si veda, è la vergogna, la paura di essere esclusa. Mi chiedo: sarò un'altra, sarò sempre me stessa? La mia paura è che lo sappiamo gli altri e lo vadano a dire ad altri e poi di non essere più una bambina. Il fatto è che le donne vanno dal ginecologo e io ho paura che il ginecologo mi tocchi, mi spieghi cose che io non so, sappia il mio segreto. Mi vergogno."

Dunque ciò che le angoscia è la perdita del corpo della bambina, non più coccolato e accudito dalle figure genitoriali ma oggetto del gesto e della parola normativa, rappresentata dal ginecologo, che ne sancisce la funzione sessuale. Spesso le bambine vivono in solitudine queste inquietudini o con un rimando negativo da parte delle madri che ne accentua l'ango-

scia. "Il giorno in cui mi sono sviluppata – racconta Diana – l'ho detto alla nonna e lei, forse un po' disperata, mi ha fatto una predica che veramente mi ha demoralizzata. Quando è venuta a casa mia mamma, mia nonna è uscita di corsa e glielo ha detto e lei ha preso la notizia come una disgrazia." La comparsa del ciclo rappresenta un avvenimento che segna fortemente un prima e dopo nella biografia delle ragazze; oltre al fatto fisiologico, il corpo che sanguina con tutte le fantasie di lacerazione, di malattia e di morte che vi sono connesse, cambia l'atteggiamento dei genitori nei loro confronti: aumentano le prescrizioni e i divieti – "sei una donna, devi stare attenta agli uomini", stai composta, non sei più una bambina" – che le porta ad invidiare i coetanei maschi e a rimpiangere l'infanzia come il sogno della libertà perduta.

Barbara lo afferma quasi con rabbia: "...Ero rimasta sconvolta, preoccupata, e tutta quella femminilità che mi avvolgeva mi dava un tremendo fastidio che non avevo mai provato prima. Odiavo me stessa, odiavo il mio corpo e stramaledivo il giorno in cui sono nata femmina; in quel momento desideravo solamente essere un maschio. Pensavo che ormai avevo lasciato il mondo delle bambine, ma questo non mi consolava. "In assenza di un mondo comune delle donne, di un'esperienza della libertà femminile – come dice Emma Baeri – la perdita dell'infanzia è vissuta come depotenziamento. Altre paure, difficilmente nominabili, affiorano e sono quelle legate alla scoperta di avere un corpo sessuato e del sesso maschile vissuto come minaccia della loro identità e integrità: la paura dello stupro, alimentata da episodi di cronaca o da molestie di cui loro stesse sono oggetto. Ragazze che vivono nell'epoca del post femminismo, che avranno vent'anni nel 2000, l'iniziazione all'identità sessuale è ancora vissuta da loro con angoscia e dolore! Non esistono festeggiamenti, non esistono riti collettivi, racconti, doni ad accompagnare il diventare donna.

Per ricostruire una rappresentazione dell'esperienza femminile radicata nel corpo, Silvia Vegetti Finzi suggerisce di lavorare ai margini delle stratificazioni culturali, interrogando i miti, i riti, le favole, il sogno, il gioco, il sintomo. (3)

Fiabe e miti hanno avuto, prima di essere scritti, una lunga tradizione orale di narratrice in narratrice. Le fiabe di passaggio inoltre – "Cappuccetto rosso", "La ragazza mela" e altre – conservano nella loro struttura memoria forse di antichi riti di iniziazione: l'allontanamento dalla madre, l'attraversamento del bosco, il superamento delle prove. Nel mito di Demetra e Kore-Persefone, l'unico della tradizione occidentale sull'adolescenza femminile, la maturazione sessuale della fanciulla è raccontata con violenza, e dolore, come scontro tra mondo delle donne rappresentato dalla madre Demetra e società patriarcale rappresentata dallo sposo Ade, cui corrisponde un conflitto tra gli dei. Ho affiancato a questo mito quello degli indiani Navajo, presso i quali la prima mestruazione è festeggiata da tutta la comunità perché significa che la fanciulla è pronta a generare nuova vita. Questa festa consiste in un rito molto complesso nel quale la ragazza, identificandosi con la Donna che Muta, si trasforma, diventa dea e tutta la fecondità dipende da lei. Le mie allieve non hanno memoria del potere del corpo della donna di dare la vita e non riescono a stabilire una associazione tra questo e la mestruazione. Tuttavia è presente in loro un desiderio di maternità che si connota come desiderio di avere un bambino indipendentemente dal rapporto con l'altro sesso, una "fantasia di pienezza" (4) che ricorda la generazione partenogenetica delle grandi dee madri dei miti. "Io ci penso sempre di essere incinta, avere la pancia – dice Sara – mi piacciono i bambini piccoli, teneri, dai primi mesi ai cinque anni. È solo una fantasia, è l'ultima cosa che mi passa per la testa farli con un uomo".

Se ormai sentono di non essere più bambine, non accettano ancora di essere donne, di somigliare alla madre, vivono in sospensione nel presente alimentando un immaginario amoroso che sostituisce l'immaginario infantile. Scrive Laura: "È un po' di tempo che non riesco più a voltarmi, – è un po' di tempo che guardando avanti sono sommersa da mille cose. – È un po' di tempo che non provo più a fermarmi. – Ora è il mio tempo".

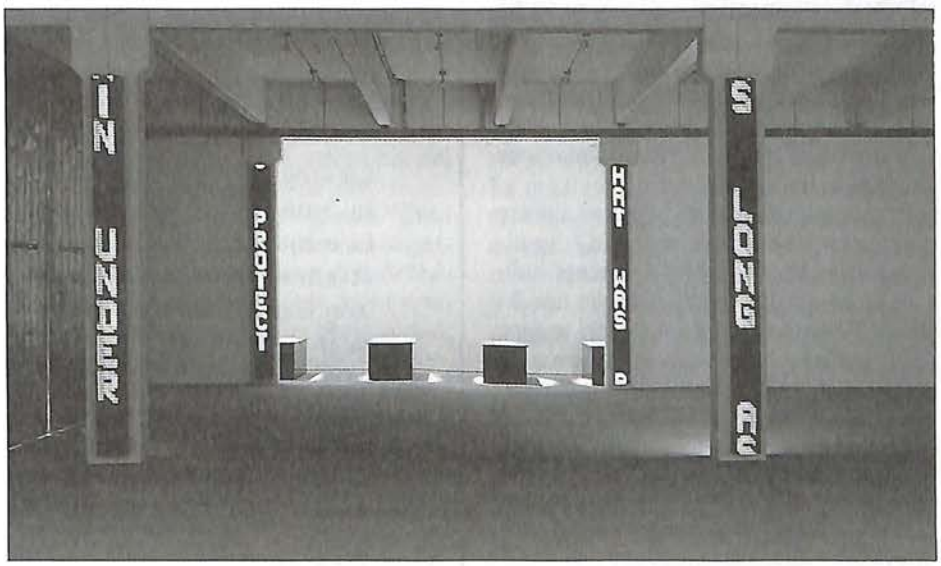
Si intuisce un'identità dal profilo ancora incerto, un mondo interiore ricco ma indicibile che soltanto la poesia sembra poter fornire le parole e le immagini per esprimere: "Sono un'ortica nascosta tra i fiori – un capello nella chioma dell'eternità – una caramella all'anice – una ciglia che protegge l'occhio dei segreti. " (Cristina) "Sono tutti qui – rinchiusi da un guscio di magica fantasia – li custodisco come guardiana – del mio prezioso tesoro – che giorno per giorno si ingrandisce. – Sono qui e non usciranno – sono troppo delicati per poter resistere alla realtà". (Claudia) "Ti dirò del mistero – disordinato silenzio – del vento amico. – Ti dirò dell'ambiguità – dell'incertezza – della domande infinite. Ti dirò di me." (Cristina). "Portami la rosa di fuoco e di sangue – vi potrò riconoscere le cose di me. – Portami una chiave per entrare nel regno dell'amore – dove i miei pensieri si rompono come frammenti di vetro" (Diana).

Rientrate in classe tornano a mascherarsi dietro il silenzio e la timidezza, elementari strategie di difesa dell'io ancora fragile che non intendono esporre ad aggressioni e scherni. Dice Elena: "Chi non mi conosce può pensare che io sia introversa, invece no". Per sottrarsi alle ingiurie e all'ostilità dei compagni si sforza perfino di non essere troppo brava o di non esibirlo. "Nella mia classe c'è una linea immaginaria – continua – da una parte le ragazze, dall'altra i ragazzi: naturalmente è stata tracciata da loro. A me e alle mie compagne piacerebbe che la smettessero di atteggiarsi da "uomini duri" pieni di sé, che vivessero la loro età. Il mio ideale di compagno è una persona gentile, disponibile e soprattutto che non mi dia un soprannome insulso".

Nella mia terza la presenza maschile è invadente, rumorosa, aggressiva, alla continua ricerca del conflitto nel quale mettere alla prova un'identità sessuale ancora indefinita. Il disprezzo per il femminile accompagna il distacco dalla figura materna e nello stesso tempo allontana da sé il fantasma dei propri tratti femminili. È questo probabilmente il senso delle ingiurie lanciate contro le madri e le compagne. Chiedo a Sandro se si rende conto di ciò che dice quando offende le madri, ricordandogli che veniamo da lì, sono la nostra origine. Sandro risponde, ammutolendomi, che la sua origine è Dio e Dio è maschio. La sua affermazione ingenua mi è sembrata contenere una importante intuizione: la negazione dell'origine materna accompagna l'ingresso del bambino nell'origine patriarcale nel quale il femminile è il negativo da combattere. Anche il compagno dai comportamenti poco virili, che ha difficoltà ad integrarsi nel gruppo dei maschi ed accettarne le gerarchie, viene deriso come "femmina".

Le ragazze difficilmente controbattono e tengono testa, strette una accanto all'altra hanno creato un mondo a parte silenzioso da cui giungono echi di risate sommesse, discorsi bisbigliati, messaggi scritti e letti nei diari, custodi di un deposito condiviso di sogni e sentimenti. Che cosa contengono di tanto interessante? Nomi scritti con diverse calligrafie, colorati e decorati, i nomi delle amiche più care, del ragazzo di cui sono innamorate, dei cantanti preferiti; frasi, dediche, parole di canzoni, poesie che copiano l'una dall'altra, le stesse frasi circolano, di diario in diario, per anni. Quando un compagno se ne impossessa e lo esibisce agli altri si sentono violate. Poi ci sono i diari segreti, chiusi con i lucchetti, riposti in nascondigli sicuri che soltanto l'amica più cara può leggere. "Quando sono da sola scrivo sul mio diario – racconta Sara – scrivo d'amore oppure di cose che ho sbagliato durante la giornata, come se parlassi con un'amica". Chi non ama scrivere affida alla parola lo sfogo rivolgendosi ad interlocutori bizzarri, il gatto, il cagnolino, il pupazzo, il fratellino che assiste un po' spaventato.

Parole, oggetti, gesti, costituiscono un mondo degli affetti protetto da sguardi ed orecchi indiscreti perché rappresenta un rifugio, un segreto; avere un segreto vuol dire avere qualcosa da scambiare: attraverso la rivelazione di informazioni che riguardano sé stesse e le altre, rafforzano i valori condivisi, che costituiscono l'amicizia basata sul patto di non tradire i segreti e la mettono continuamente alla prova. Tuttavia la confidenza alle volte diventa un pettegolezzo spinto fino alla cattiveria, al parlare male alle spalle di un'altra per rafforzare la propria identità, per misurare il proprio potere. Ragazze "cattive", di loro non mi è facile parlare.
Il mondo dell'esperienza delle ragazze, che racchiude le cose alle quali danno importanza e valore, a scuola non ha alcuna visibilità e non entra in contatto con i saperi codificati. La risposta sembra essere l'alternativa tra l'indisciplina, l'assunzione di comportamenti e linguaggi provocatori e trasgressivi, e la diligenza, lo stare a scuola presenti-assenti, emotivamente altrove. La tradizione culturale occidentale si fonda sulla separazione tra corpo e mente, emotività e razionalità, dunque l'apprendimento assume come presupposto la rimozione del corpo, dei sentimenti, delle emozioni e si configura come progressivo allontanamento dall'infanzia, come rimozione dell'origine. Se per i maschi ciò è compensato a livello simbolico nell'identificazione con protagonisti della storia del pensiero, dell'arte, della politica, della scienza dell'appartenenza ad una genealogia, per le ragazze questa rimozione porta alla smemoratezza dell'esistenza storica del proprio genere, alla svalutazione della loro esperienza che trova altrove realizzazione: nella vita affettiva, nella dimensione immaginaria.
È tale il divario tra biografia e storia che ne deriva un senso di estraneità alla storia come dimensione lontana dall'esperienza umana, che poco o nulla ha a che fare con il proprio essere al mondo. "La storia è noiosa e poco coinvolgente soprattutto per le donne – sostiene Barbara –. Non appaiono mai nei libri, non si parla mai di loro. E poi tutte quelle guerre e scontri! Non raccontano mai cose piacevoli. È giusto sapere che cosa è successo nel passato, però mi sembra impossibile che succedessero solo cose noiose e tristi come guerre, pestilenze, ecc... La storia non racconta tutto e tratta la verità sul passato solo in parte, anzi, tralascia le cose più importanti dal punto di vista umano, cioè gli avvenimenti felici... Sono sicura che se raccontasse anche cose piacevoli e che possano coinvolgere anche le lettrici donne, che non possono certo identificarsi in un valoroso cavaliere, sarebbe più interessante". Cristina invece afferma di amare la storia ma soltanto perché riesce a soggettivizzarla, a diventare lei, in qualche modo, protagonista: "Fatta col metodo leggi-impara la trovo anch'io sbagliata, inefficace, noiosa. Penso che si dovrebbe usare il libro di storia come un libro di narrativa, da leggere per un piacere personale. Quando devo studiare storia lo faccio leggendo ad alta voce, con molta espressione, in modo da far "vivere" il testo e quindi non mi annoio. Bisognerebbe leggere la storia come un libro di avventure che sono alla base di tutte le cose che ci circondano". Elena riesce a spiegare che cos'è che non va nella storia presentata dal testo: "Non capisco quello che dice perché non racconta, non ha degli esempi, non ci sono le persone". Cerco di affiancare alla spiegazione dei concetti, alla descrizione dei contesti, storie di soggetti reali



da Laments, *1990*

e di stimolare l'immaginazione storica di allievi ed allieve invitandoli a scrivere racconti in prima persona. "Ho capito la spedizione del Mille quando ho fatto la simulazione – dice Elena – perché mi sono immedesimata, ho immaginato di essere là. È stato così: prima ho dormito e poi ho scritto il racconto, come se stessi sognando". Ecco il suo racconto: "Come ogni mattina sono andata al campo a raccogliere il grano. Era già passata l'alba. Il mare era calmo così io vedevo dall'altura. Mentre si raccoglieva il grano si parlava di eventi e fatti del giorno. Gli uomini parlavano dell'Unità d'Italia; credevano che con essa sarebbe cambiato qualcosa. Verso mezzodì mi sono seduta vicino al grande albero per fare colazione. Osservavo il mare così calmo e così celeste, all'orizzonte due navi [...] Andammo giù sulla spiaggia armati di zappe e forconi. dalle zattere scese un uomo con la barba e la giubba rossa. Si faceva chiamare Garibaldi ed era venuto qui a Marsala per iniziare la liberazione del Sud. Per tutta la sera gli uomini stettero in piazza ad ascoltarlo mentre noi donne facevamo il pane per il giorno seguente. La mattina dopo mio marito mi disse: resta qui, continua il tuo lavoro, io vado con Garibaldi a liberare l'Italia. Avevo paura, non volevo pensare a quello che poteva succedere mentre combatteva per amore di una patria inesistente. Lui però aveva deciso. Mi salutò e mi disse: Se non ritornerò dì a quel figlio che hai in grembo che il paese in cui vivrà è sorto grazie anche a suo padre".
Nei racconti di Elena vi sono donne protagoniste alle quali, lei dice, affida il suo pensiero. "Perché sono una ragazza e la storia è tutta maschile". Queste donne prendono la parola per affermare un punto di vista diverso che pare corrispondere al rifiuto del sacrificio per ideali astratti in nome della continuità della vita reale. Per questo forse spesso aspettano un bambino; ma il corpo di donna incinta mi fa pensare ad una proiezione del proprio corpo di donna che entra nella storia per portarvi scompiglio.
I desideri femminili non trovano come quelli maschili – i ragazzi si identificano in Garibaldi, l'eroe, il liberatore – rispondenza nelle forme sociali di rappresentazione e nella memoria collettiva, rimanendo inespressi o trovando espressione nell'immaginario, nel gioco, nella fantasticheria.
Il rapporto di Silvia con la storia è affidato al sogno: "Quando ho studiato Giovanna D'Arco ho sognato che ero Giovanna D'Arco". Le chiedo perché. "Perché era una ragazza giovane, aveva voglia d'avventura, era coraggiosa. Nel mio sogno era anche sbarazzina, come noi ragazze. Ho sognato che ero io, però non c'era la guerra, compivo gesti eroici, mi facevano un monumento sopra il cavallo." Le chiedo se sa come è finita la sua avventura. "Fu catturata dai francesi e consegnata agli inglesi i quali dicevano che era una strega, ma io nel sogno l'ho tagliata questa fine". Il desiderio di pensarsi capace di eroismo, di avere ruoli attivi e da tutti riconosciuti difficilmente

trova esempi concreti con cui sostanziarsi. Silvia ha usato i materiali forniti dalla storia, cogliendo tra pagine e pagine l'unico elemento che le possa corrispondere e lo ha rielaborato. Sara è irritata perché "per loro le donne sono streghe e eretiche, sempre dalla parte del male, se succede qualcosa è colpa della donna. "Oppure – aggiunge Erika – erano tutte schiave".

Parlando con loro mi rendo conto che la responsabilità di queste immagini delle donne come vittime non è attribuibile soltanto alla memoria collettiva ma sono le madri e le nonne stesse che trasmettono la loro esperienza dell'essere donne come dolore o sconfitta o debolezza. Come riuscirà a problematizzare queste convinzioni così radicate e interiorizzate? Quali argomenti e quali strumenti ho a disposizione? Come ricostruire la memoria delle ragazze? Come consentire loro di collegare dimensioni biografica e dimensione sociale? Come trovare parola e immagini per una rappresentazione del mondo femminile?

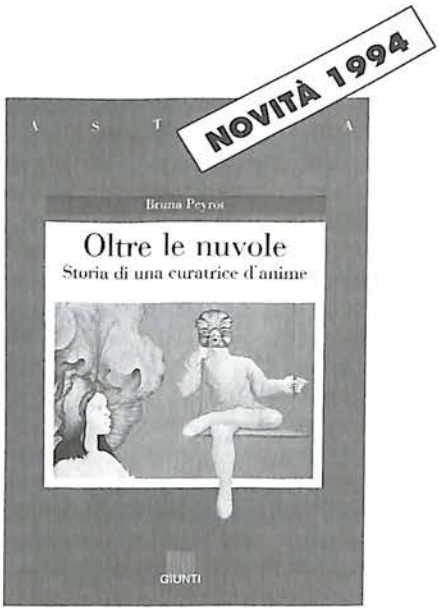
Non ho qui lo spazio per raccontare esaurientemente le mie strategie educative e le loro risposte, posso soltanto indicare le tracce di un percorso che non ha strade ben tracciate da seguire, mappe per orientarsi; assomiglia piuttosto a un percorso esplorativo, continuamente negoziato con i miei interlocutori e interlocutrici. Ho scelto di dare visibilità e parola soggettiva di ragazzi e ragazze, ad ognuno di loro, che questa soggettività non sia relegata ad alcuni momenti soltanto, ma entri in relazione con le discipline e i saperi trasmessi. È consentito dunque in classe soggettivizzare il discorso portando il proprio punto di vista, la propria esperienza, i propri sentimenti – desideri e paure – e confrontarli con gli altri. Raccontare una storia in cui "io" fa parte della storia: la propria autobiografia, la propria genealogia, il tempo della memoria, ciò che collega il presente al passato, la dimensione individuale alla dimensione collettiva. Il senso di appartenenza al tempo della storia suscita anche il bisogno di memoria: "Come orme sulla battigia – voglio lasciare un segno – e non che il mare mi cancelli – ma la vita mi ricordi – e custodisca il mio volto nello scrigno del tempo" (Cristina).

Note

(1) Caterine Bateson, *Comporre una vita*, Feltrinelli, Milano, 1993.
(2) Françoise Dolto, *Adolescenza*, Mondadori, Milano, 1990.
(3) Silvia Vegetti Finzi, *Archeologia dell'immaginario femminile*, AA.VV., *Verso il luogo delle origini*, La Tartaruga, Milano, 1992.
(4) Bruce Lincoln, *Diventare dea*, Edizioni di Comunità, Milano, 1983. Silvia Vegetti Finzi, *Il bambino della notte*, Mondadori, Milano; 1990.

Le parole delle Donne, la voce della Storia.

ASTREA



Bruna Peyrot
Oltre le nuvole
Storia di una curatrice d'anime

La singolare vicenda di Chiara, una donna pranoterapeuta e medium, ma più ancora attenta curatrice di anime. Non è una maga né una pazza ma soprattutto una "donna di memoria": Chiara accoglie in sé le voci e le esigenze dei vivi e dei morti per ristabilire un'antica comunicazione legata ai rituali di un sapere contadino ormai rifiutato dalla moderna razionalità.

pp.160, 4 tavole a colori, L.20.000

Malika Mokeddem
Gente in cammino

Mentre la resistenza algerina lotta contro il colonialismo francese, Leyla conduce la sua personale battaglia per la libertà. Figlia della tradizione nomade del deserto, ottiene il permesso di studiare: è il confronto tra la cultura araba e quelle della comunità ebraica e dei *pieds-noir* francesi. Il prezzo della libertà sarà altissimo: l'esilio e l'abbandono del deserto e della sua gente.

pp.336, L.20.000

ASTREA

GIUNTI GRUPPO EDITORIALE

Questo corpo che mi abita

di Rossana Rossanda

Torrido venerdì in un circolo di sinistra a Trastevere. Tema: donna e lavoro. Marxisti molto ortodossi e femministe molto ortodosse. Mentre un lui si diffonde sul toyotismo, una lei esplode: Ma parti dal tuo corpo! Lui, stupefatto: Ma il corpo è un'astrazione! Ululati, babele. Pochi minuti dopo me ne vado.

Il corpo un astratto. Bisogna essere maschio e professore per uscire con questa battuta. Che c'è di più concreto? Da che mondo è mondo, il corpo è materia, concreta materia, toccabile e visibile. La prima che ognuno ha a portata di mano. È tanto terrestre e deperibile che lo si è sempre abbinato con l'anima, inacchiappabile e (si spera) eterna. Corpo ed anima, soma e psiche, spirito e materia.
Chi è laico e materialista lascia perdere l'anima, siamo il nostro corpo, è chiaro. Meno chiaro è dove la materialità del corpo diventa "materia immateriale", come i processi cerebrali e, peggio, quelli psichici. Da qualche tempo in qua gli esperti ci dicono che da questa o quella parte del cervello, ben individuata negli atlanti anatomici, parte una "informazione", parola convenientemente ambigua fra materialità e spiritualità, la quale dice a un'altra parte, anch'essa individuata, di fare questo o quello. Dormi adesso!, informa e il corpo si addormenta. Mah. Lasciamo andare, non è la fisiologia che qui mi interessa. Partiamo da me. Come percepisco il "mio" corpo. Ammesso che si possa dire "mio" di una cosa che "sono" ed "è" me stessa.
Perché è certo che "sono" il mio corpo ma mi/lo percepisco come un "altro", il più vicino, anzi appiccicato. Sono dentro (se no, dove?) ma in qualche misura "mi sento" fuori. Come quando i miei occhi guardano lo scorcio di me che sta nel loro orizzonte, loro percepiscono i piedi, i piedi non percepiscono loro. In più, senza specchio mi sento insieme fuori e attaccata dentro, per cui non posso vedere il corpo intero. Direi anzi che l'essenziale mi manca. Con lo specchio, cioè tramite un oggetto, vedo quel che se no non vedo, e con due specchi uno di fronte all'altro mi vedo tutta. Ma con uno mi vedo a rovescio, con due mi moltiplico all'infinito. C'è di che sentire bizzarro questo corpo maledetto. È da quello degli altri che apprendo come veramente appaio e mi muovo, per cui il "mio" corpo è rimandato da quello altrui, che mio non è di certo, e di certo non sono io, ma "io" vedo e in certo modo colgo più del mio. Più del mio lo posso toccare.
Sarà perché mi vedo rovesciata dallo specchio che mi sorprendono le fotografie, nelle quali c'è qualcosa di indefinibilmente diverso: loro sono come sono vista, e io non mi vedo. Sei proprio così, mi assicura qualcuno. Quando dico "questa mi piace e questa no" è forse perché quella che mi piace somiglia di più a quel che rimanda lo specchio? O perché somiglia a un'immagine che mi faccio del mio corpo misurandola su un corpo che non è il mio?
Da tutte le parti questo corpo che mi abita e che abito sfugge e mi torna, come se fosse l'anguilla della mia coscienza, un anguilla attaccata a "me".

Sulla percezione del proprio corpo sono stati scritti chilometri di bibliografie. Siccome stavolta sono ben ferma a partire da me, non andrò a dare neanche un'occhiata alla bibliografia. Assumo, trovandomi in, assieme e dentro il corpo nel 1994, che quel che dico coscienza è un sistema emittente e ricevente che ha una certa collocazione in testa ma si prolunga in tutto il corpo, e si ferma ai suoi confini. Un po' come il mio computer. Se do una martellata al computer, parte anche il suo cervello negli innumerevoli fili. Un computer martellato o senza pile o elettricità, è un cadavere? O un dormente? Morte e sonno. Può andare.
Certo sono programmata in modo da avere una percezione del mio corpo come me/altro. Fin da che ricordo tutti hanno fatto di tutto per confondermi le idee. La mamma mi diceva: "muoviti", non "muovi le tue gambe", ma a volte diceva la tua mano, la tua gamba, il tuo culetto, i tuoi capelli e il tuo stomaco (credo la sola parte interna di cui si parli ai bambini per via del magiare: non tuffarti a stomaco pieno, hai lo stomachino vuoto). Inoltre c'era mia sorella Mimma, visibilmente diversa nel peso, nei capelli, negli occhi: "non fare male alla Mimma!" Ma le mani della Mimma, i capelli della Mimma, non le mani Mimma, i capelli Mimma, il corpo Mimma. Anche lei era due, e del resto la parola corpo si sente di rado, se mai "parti del corpo".
Le quali non sono ugualmente importanti. Non parliamo della cacca e pipì che emette, presto so che come gli alimenti non è roba mia, è venuto da fuori e restituisco in modo spiacevole. Come la legna nella stufa che diventa cenere, il prodotto è il caldo e io sono più o meno il caldo.
Il fuori e dentro mi è chiarissimo anche quando non lo è affatto; da fuori viene il caldo o il freddo. Da fuori viene l'influenza o il raffreddore, il microbo tipo piccolissima zanzara, la sua incursione finirà. Se mi sbuccio un ginocchio è che sono andata a sbattere su un fuori, e così se cado dal nespolo: mi aggiusto da me, posso non dirlo alla mamma, che mi aveva detto: "va, ma poi non venire a lamentarti se ti fai male". È più grave se invece che le ginocchia sbuccio il vestito, che non si aggiusta da sé. Poi c'è la volta che mi slogo un polso e devo confessare (la mamma non mi grida, se il corpo non si aggiusta sono assolta).
Fra dentro e fuori è la zona del piacere e del dolore, e non solo fisico. Mi organizzo un sistema, razionalizzo, direbbero le mie amiche.
Molto meno chiaro è il rapporto fra me e il mio corpo. Quando è che quel demonio sono proprio io? All'epoca mia un bambino era un adulto in fieri, ogni mese si misurava l'altezza sullo stipite della porta tutto segnato dalle tacche, e quindi io ero e non ero, ero "in progress" e un bel momento sarei stata. Il corpo avrebbe avuto la misura e la forma giusta che mi spettava. Avevo fretta di averla, perché significava poter essere e fare una quantità di cose: non capisco le infanzie che non anelano disperatamente a crescere. La mia non è stata infelice affatto, ma ero in anticamera. Ricordo il traguardo dei 17 anni – finalmente c'ero. Non so

perché 17 invece che 18, ci vorrebbe l'analista. So che mi sono guardata, ero mestruata da quando avevo dodici anni, non ero un efebo, ero arrivata in porto. Mi son detta: qui siamo e qui più o meno resteremo. Ma messo in chiaro che non sarei gran che cambiata, non c'era di che essere contenti del me/corpo. Non era un disastro, gambe quasi dritte, altezza decorosa, peso idem. Ma "non" ero come avrei voluto/dovuto, il modello diva degli anni fra trenta e quaranta, Garbo o Stanwych. Non ero lunga e flessuosa (la parola flessuosa mi ha sempre incantato per i corpi, come la parola chatoyant per i tessuti). Il pericolo di essere sempre meno longilinea e sempre più lontana dalla flessuosità mi ha accompagnata da sempre, ancora oggi: mi sono sempre sorvegliata. Non sono una risoluta, non so tenermi a dieta, sono troppo pigra per far ginnastica. Per sorvegliata intendo "guardata con sospetto e allarme. Dovrei mangiare meno, muovermi di più, quel tipo di vestito non lo posso mettere".Suppongo che se mi sembro tuttora accettabile, tenendo conto dell'età e del fatto che non ho sott'occhio la schiena curva e la gobba alla radice del collo, è per questo allarme ininterrotto, deve aver funzionato da ginnastica. Inoltre non ero né bruna né bionda né rossa, ma verdastra. Una capigliatura pessima, dura e liscia invece che ondeggiante e vaporosa. (Grazie a Greta Garbo di "Regina Cristina" potevo tentare di imitarla)... Mia sorella Mimma aveva i capelli neri e di seta. Per ultimo la mia faccia sarebbe stata né bella né brutta se non avessi un neo bizzarro, grande, mal piazzato. L'ho odiato sempre, non me lo sono tolto mai, ho nei suoi confronti esattamente il rapporto che aveva la figlia di Rappaccini nel racconto di Hawthorne. Un segno negativo.

Ho un bel leggere qualcuna: non seccatemi, sono felice del mio corpo. Guardo Claudia Schiffer e mi dico: chissà come vive questa, tutta perfettamente dentro di sé. Non credo a: grasso è bello. Balle. E non ho nulla contro i lifting e aggiustamenti di ogni genere, se non che devono costare un patrimonio. Mi toglierei volentieri un poco di pancia, poi me ne scordo, chissà se si può, ma è certo che mi confronto con una "forma" che è ben chiara e rispetto alla quale qui manca qualcosa, là ce n'è troppo. Questa faccenda della forma non mi pare strana: siamo programmati a dare la forma a tutto, perché non la daremmo a noi stessi? Sicuramente le donne dipendono anche dalla forma che per noi preferisce l'altro sesso, siamo molto guardate e misurate... Ma sarebbe così anche se fossimo amazzoni. Abbiamo in mente, maschi e femmine, forme "belle", e molte non sono frequenti, anzi rarissime (ci rallegriamo molto quando le troviamo nei cristalli o nelle orbite delle stelle o nel volo di certi uccelli). La semplificazione dell'arruffata natura molto ci inquieta. Ci sono "forme" del corpo femminile e maschile, forse variano ma per onde lente, secolari. Penso di non aver visto nulla di più simile ad esse dei torsi maschili del museo del Partenone, una mattina nella quale la luce scendeva su quelle impercettibili variazioni dalle spalle al ventre. E il corpo femminile mi sembra perfetto in certe statue raccolte e appena ondulanti (flessuose). La Grecia mi affascina per questo. Nelle pitture e sculture indiane le figure femminili sembrano in pericolo, seni e fianchi debordanti – sempre in pericolo di non essere. E le donne cinesi e giapponesi, sembrano transitorie, corpi fantasmi dell'uomo, pieghevoli ad esso, funzionali alla sua sessualità. I corpi greci sono durevoli, sono in sé. Se dovessi scegliere: che corpo vorresti?, so bene dove andrei a infilarmi tutta contenta. Non parliamo delle facce; i miei modelli stanno nel cinema, a vertiginose altezze. Ma la faccia conta meno, nelle facce c'è molto della persona e non è così semplice volerne un'altra. Del resto anche il corpo ha zone strategiche e altre no. Non ho capito, traducendo *L'inganno* di Mann, perché per lui una ragazza zoppa fosse out, e senza una mano che sento i corpi mutilati. E la pelle? Ammalata mi fa orrore, mentre una malattia mortale può essere bella. È ben strana, la forma ideale, l'idea della forma.

Dunque corpo misurato su una forma che non è la mia. E in movimento. A parte l'attimo sfuggente dei 17 anni, come mi è andata? Una volta ho sentito Catherine Deneuve che alla domanda: Come vive una donna bellissima? ha risposto: Si spia allo specchio ogni mattina per scorgere dove comincia il guasto. In me che non mi piacevo, sospettosa di me stessa, un guasto c'era sempre e ha impedito che fossi oltremodo turbata dagli oltraggi dell'età. Mi esaminavo freddamente, con occhio amichevole, ventre, seno, fianchi, la linea delle braccia e delle gambe, si facevano incerti – era ovvio. Per molti anni mi hanno insoddisfatto ma senza drammi, era previsto. Poi un colpo: tardi, dieci anni fa, al mare, dopo una doccia e mentre afferravo l'asciugamano ho visto una riga profonda fra lo stomaco e il ventre: mi sono graffiata sullo scoglio, mi son detta. Ma che graffio, che scoglio: era una ruga, «la» ruga il sopra e il sotto del corpo che non si tengono più separati, scendono uno sull'altro. Altro che il torso di Atene. Ricordo ora, luogo, costernazione, rassegnazione.
Anagraficamente non faceva una piega, ma quella piega non era prevista, ero rimasta "giovanile" dai trenta ai sessanta, anche se i sessanta non sono stati un ostacolo saltato gagliardamente. Erano stati allegri i quaranta e appena temibili i cinquanta. I sessanta, catastrofe. E quel segno lo diceva. Non i capelli bianchi, venuti prestissimo a sostituire vantaggiosamente i verdastri, non la schiena artritica che non vedo, l'attaccatura gobba sulla nuca, quella riga/ruga diceva che non stavo più su. Il corpo invecchiato scende. È a quel punto che la "forma", già modesta che era, se ne va.

La mobilità del corpo negli anni è altro da quando sei ammalata. Di malattie ne ho fatte una caterva, le più note. Ma le ho vissute di passaggio, o muori, o passano. A me passavano. Le de-formità dell'invecchiamento sono diverse.
Guardo le mani sulla tastiera sulla quale sto scrivendo. Loro sì che erano la "forma". Erano bellissime. Così belle che se qualcuno mi diceva "che belle mani" rispondevo "sì, sono le più belle che abbia mai viste", modo di tagliar corto e rendermi antipatica testimoniando il vero. Erano le mani della ragazza del Verrocchio, lunghe, nervose. È piacevole essere qualunque ma aver belle mani, è una bellezza un po' segreta, lo sai tu e non salta agli occhi. Da alcuni anni queste mani sono impazzite. A ogni articolazione c'è una collinetta, un cornetto, sconnesso, irregolare come se sotto le ossa premessero per uscire. Sull'indice della destra, con la quale ho picchiato milioni di parole, c'è una specie di montagna, e storta. Sul dorso ci sono vene azzurre – nella mamma mi piacevano – e alcune macchie brune. Pazienza. È la pelle che è strana, sembrano due tartarughe. Le mani sono sempre in mezzo, visibili, non te le puoi scordare. Mi dicono che il corpo se ne sta andando.
Lui se ne va. Non io. Daccapo non siamo insieme. Lo guardo e sono indignata di quel che sta facendo. Perché le ossa si muovono a vanvera? Il medico me lo dice ma è come se parlasse d'altro: le "mie" ossa! Perché la pelle si secca? Le unghie diventano opache? Dove vogliono andare a finire? Succede di tutto nel vestito nel quale sono inesorabilmente infilata. Non è vero che lo percepisco. Posso solo saperlo. Come il fatto che da un orecchio non sento e dentro sgronda un rumore forte dal bel nome: acufene. Ho un acufene. Un acufene mi ha. Un acufene mi ha occupato. Viene dal 1952, figuriamoci, sanno tutto salvo mandarlo via. Non è grave, mi dicono, l'hanno tutti alla sua età. Quando dico la mia età, il volto del medico cambia leggermente. D'ora in poi scendo ai 65, se no si agitano solo se hai cose tremende. Lei non ha un tumore, cioè si tenga l'acufene. Ma io non ho più il silenzio, mai. Quello che m'ha presa più sul serio mi ha messo in una cassa che evocava una bara (e perciò è tappezzata di segnali: "siamo qui, chiami pure, come sta?"), un apparecchio che mi girava attorno con fragore e ne sono uscite lastre di bellissimi cranietti, un

mucchio, come se mi avessero fotografato il cervello a fettine. Non hanno trovato nessun tumore ma buchi nella materia bianca. Io non so che cosa sia la materia bianca, sapevo di quella grigia per via di Agatha Christie, non fa un po' ribrezzo? In ogni caso nessuno sa che significano, forse li ho avuti sempre, adesso le macchine fotografano più cose che un medico non sappia leggere. Io non sento nulla, e quindi è come se non ci fossero e forse non ci sono. Se fosse grave avrei delle interruzioni di corrente. Il mio corpo/me mi avvertirebbe in modo energico e ottuso.

Amiche mie, che forse leggete con qualche fastidio – gli inglesi dicono che non è educato parlare del corpo, non si parla, non sai mai dove vai a parare, tocchi una inquietudine – questa faccenda ha tanta emotività quanto una grammatica. L'ho scritta perché il corpo è intrigante. Il corpo che non si percepisce non conta. Sul serio. Quello che ti ammazzerà – prima o poi capita a tutti – è come un killer che se ne va per strada e quando ti incontra ti spara. Non è cosa tua. Perciò non vado letta come se comunicassi una notizia. Non c'è notizia. La notizia c'è nell'invecchiamento, che si vive. Mi direte: e perché del fastidioso invecchiare parli, e non del corpo problematico e coinvolgente e sconvolgente che è la sessualità? Beh, perché dell'essere donna non saprei che dire, lo sono, e non mi è mai riuscito di prendere sul serio un uomo in quanto uomo, se mai una donna in quanto donna. E del sesso, come si dice oggi, praticato, io non so parlare. La mia generazione non ne sa parlare e dubito, ma molto, che le più giovani ne parlino davvero: il cinema, ad esempio, dice qualche cosa sullo schema dei desideri, ma del sesso non dice, se non in uno stereotipo ginnico che funziona come un orologio ogni volta che non è uno stupro. Finora se l'è cavata meglio la parola che l'immagine. A ogni modo, che posso dire? Che la regione del sesso non si traversa tutta con facilità. Chiedo scusa, io non l'ho traversata tutta con facilità. L'essere donna ha occupato uno spazio centrale nella mia mente? No. Nei miei affetti, dolori, desideri, angosce, bisogni acquietamenti, frustrazioni? Quasi. Conosco il tutto in molte varianti, su molti oggetti – le passioni le conosco. Quella dell'unione/abbandono con l'altro è una. Importante.
E adesso, nel mutare del corpo/corpo dal corpo/me, ogni passione è spenta? Mah. Alcune sono spente, ma la parola non ha molto senso. Cambia la mappa delle passioni, perché cambia la carta topografica in cui mi trovo: c'è più spazio dietro che davanti. Sono libera di ricordare, scoprire, non sono libera di progettare, sono libera dal progettare. Muta il tempo, sono meno distratta, penso che c'è qualcosa che non vedrò e non mi duole più: ero una turista efferata, correvo a non perdere niente. Ho corso sempre, continuo a correre per capire – mi restano da capire un mucchio di cose, mi seccherebbe non capirle. Quelli come me sono vissuti come una tessera del mosaico del mondo, sarà stata la guerra mondiale o il comunismo, in ogni modo è un bel vivere, non mi sono annoiata mai. Quando a sedici anni me ne andavo per cimiteri immaginari sulla laguna e miagolavo come il trovatore "contessa, la vita cos'è?", qualche esplosione mi richiamava a una molto più prossima precarietà. Insegna ad apprezzare le cose al giusto, senza esagerare. Ed ero, resto dentro ad altre vite, anche lontane. Più decifrabili dei corpi, a pensarci.
Amiche e compagni mi vedono un poco come la Nike di Samotracia, protesa in avanti ma con ali rotte, e senza testa. E quindi malinconica, coraggiosa donna. Ma no. Io non ho avuto un destino malinconico. Svolazzo più nella tragedia che nella malinconia, strepitando. Conosco la malinconia dell'essere, che è diversa da quella di chi non ha, è un mancare di grandi dimensioni, la cui percezione è anche un avere. O così credo, sono presuntuosa, lo sanno tutti. Mi sono immischiata dappertutto, tante cose mi hanno traversato, qualche vulnerazione c'è stata, ma non ho pagato prezzi eccessivi. Ricevo ormai segnali amorevoli, raramente ostili e raramente me ne importa, molti interrogativi, molte risposte. La ragazza che sono stata è buffa, ma sono molto indulgente con lei. Mi fanno meno ridere le proiezioni, come si usa dire, che si fanno su di me – ma, diciamo la verità, mi riguardano? Non mi riguardano. Se scriverò la mia biografia, mi verrà spesso da ridere. Il giorno che il corpo manderà a dirmi: senti, sono stufo, adesso basta", spero che mi lascerà il tempo di dirgli: "D'accordo. E grazie, mi sono molto divertita".

dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993. Foto di M.N.

RICONOSCENDO LE ORME DI CHI CI HA PRECEDUTO SI VA AVANTI. FINCHÉ SI SCORGE INNANZI A NOI UNA LINEA D'OMBRA. (J. Conrad)

Linea d'ombra si occupa da dieci anni di letteratura, storia, filosofia, scienze e spettacolo. Di società e di politica. D'Italia e del mondo.

Non sono stati anni facili, come dimostra il presente che tutti stiamo vivendo.

Ma sono stati anche anni di libertà.

Anni di viaggio nell'universo letterario e artistico, alla ricerca del nuovo e di chi non si piega ai dettami dell'industria culturale.

Per questo di abbonarti. Ti chiede continuare a Perché vuole essere libera.

Abbonamento a Linea d'ombra. Desidero ricevere, senza nessun impegno da parte mia, oltre alla cedola d'abbonamento, le informazioni su modalità di pagamento, vantaggi e regali. Riceverò una copia saggio della rivista.

Nome _____

Indirizzo _____ Città _____

Cap _____

LINEA D'OMBRA
Via Gaffurio 4
20124 Milano

Tel. 02/6691132
6690931
Fax 02/6691299

Leggi?

laRivisteria

Librinovità · riviste · video

Ogni mese tutte le novità di libri, riviste, video e tutto ciò che si dice sui libri.

Richiedeteci una copia saggio:

nome e cognome.....

indirizzo e numero.....

città..... CAP.....

professione.....

La Rivisteria - Via Verona, 9 - 20135 Milano
tel. 02/58301054 - fax 02/58320473

SEI CURIOSA?

il foglio de

donne

il paese delle

VUOI SAPERNE DI PIÙ?

REGALATI E REGALA PER IL 1994 L'ABBONAMENTO AL FOGLIO ROSA, il giornale che parla di un paese dove non è prevista la cultura del nemico. Quattro pagine che, per evitare ogni tipo di spreco, si ricevono a casa solo per posta. Il versamento è di £ 50.000 se individuale, di £ 100.000 se effettuato da associazioni o enti, va fatto sul conto corrente postale n°69515005 intestato a:

Associazione il Paese delle Donne, via Matteo Boiardo 12 -00185 Roma

La voce di Ofelia

di Janne Risum

Con gli articoli di Janne Risum e Maria Teresa Telara, "Proscenio" vuole attivare uno spazio di riflessione sul tema della voce: per entrare più profondamente all'interno del lavoro creativo dell'attrice e per collegare le tematiche teatrali a quelle più generali affrontate dalla rivista. La voce come materia-anima, dentro-fuori, intima-estranea, voce propria da trovare-voce altrui da ascoltare, respiro-parola, in cui le donne sedimentano una delle loro differenze... ma il punto di partenza vuole essere innanzitutto quello di chi sulla voce lavora, per farne un mezzo di espressione e di comunicazione artistica.

(Laura Mariani)

Nel *Castello di Holstebro*, lo spettacolo del 1990, con la regia di Eugenio Barba, in cui Julia Varley recita da sola, l'attrice si trasforma continuamente. Una giovane donna che danza vestita di bianco si rovescia all'improvviso come un guanto e si trasforma in una vecchia vestita di nero che grida, con in bocca una fila di denti di plastica neri. Perché? La giovane donna parla del silenzio che non può parlare, si copre i capelli con una mantiglia di merletto nero e diventa una vecchia sdentata. Diventa brutta da far spavento. Il grido trapana le orecchie degli spettatori. In quanti sono sulla scena? Quante voci possiede l'attrice? In quanti è, lei sola?

A parte il fatto che alcuni frammenti dello spettacolo coincidono con la storia di Ofelia, e a parte l'intensità che accompagna l'improvviso apparire della vecchia, ciò che colpisce del grido è che grazie ad esso l'attrice diventa acutamente "visibile" come attrice. Paradossalmente, il modo in cui usa la "voce" la rende più visibile sotto il profilo professionale. Essa è colei che narra se stessa, è quasi la regista di se stessa: è l'autrice di se stessa. Ofelia non lo è stata mai. Ofelia è una vittima in un intrigo maschile, è una parte scritta per un ragazzo-attore.

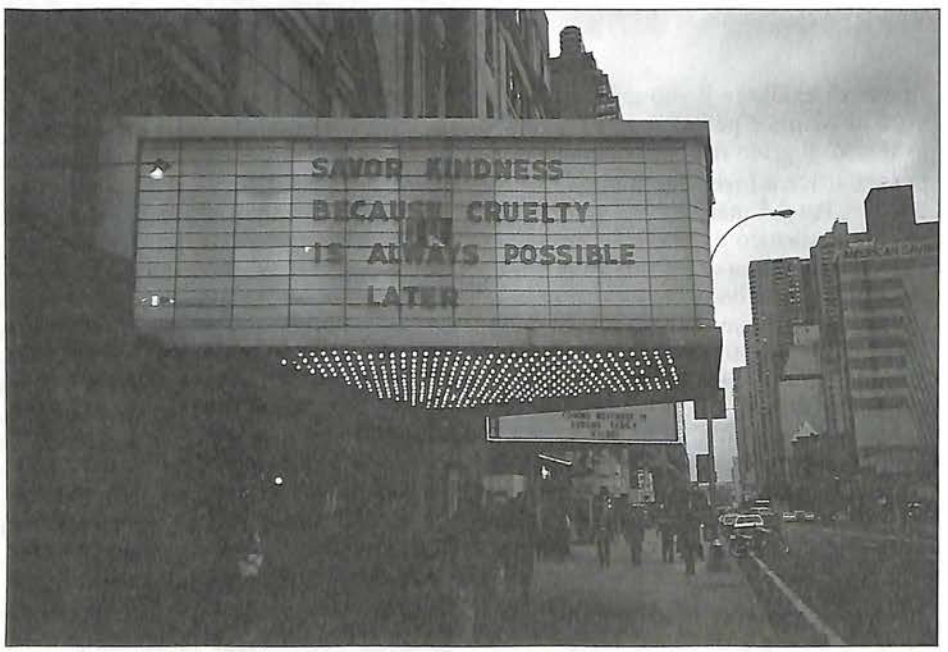
La vecchia di Julia si muove vigorosa nello spazio grazie ai movimenti dei piedi dell'attrice, e per tutto il tempo non smette di emettere il suo grido con una voce altissima e penetrante che riempie lo spazio. Il grido risuona nel cranio della spettatrice e le scende lungo la spina dorsale. Perché mai lo fa se non per far gridare il silenzio dopo che lei ha smesso? La metafisica del silenzio, di furie, erinni, streghe e donne in lutto si protrae in quel silenzio, un po' imbarazzato, che cala fra gli spettatori. Questo frammento è un rovesciamento dei valori che normalmente vengon tenuti ben separati nel creare immagini differenti di donne giovani e donne vecchie. Emergono da tale rovesciamento dei paradossi, che si aprono a loro volta a intere gamme di significati: come la strana eterna giovinezza della vecchiaia, la bellezza della bruttezza o la voce vivente di chi assomiglia alla morte ma forse è vivo. Ciò che è sempre emerso "fisicamente" davanti agli spettatori è una strana *persona* teatrale, una specie particolare di *anima* vocale. Forse una voce ammutolita che è liberata all'improvviso e può uscire all'aperto. Ma, una volta uscita, ha l'ambigua qualità del silenzio.

La breve scena criptica emerge dal nulla. È un linguaggio puramente vocale e fisico che ben presto dimentica le parole man mano che sale e prende il sopravvento. Il rovesciamento di Julia è ostentatamente tecnico, ma, allo stesso tempo, le sue azioni fisiche creano quell'apparizione improvvisa di un'*anima* archetipica, che "vive" essenzialmente nella voce e nella tecnica vocale che le sta alle spalle. Possiamo vedere quello che fa, mentre le nostre orecchie sono colte di sorpresa. La mia reazione fisica come spettatrice è mista. È una strana sensazione cinestetica che è una mescolanza di caldo e di freddo. Ciò è in parte dovuto, naturalmente, alla seduzione mimetica dello spettacolo. Julia "opera" sulla mia percezione di spettatore attraverso canali a un tempo visivi, auditivi e mentali, e il grido è in qualche modo un nodo cruciale. È un punto emozionale di non ritorno, ma anche il ritorno o l'arrivo di qualcuno che non ha avuto finora una voce legittima nello spettacolo. Allo stesso tempo, è semplicemente una manifestazione vocale, l'uso deliberato di una speciale tecnica vocale di recitazione. Tecnica e illusione sono usate in contrappunto.

Quando Julia smise di gridare, la sequenza finì – e "lei" sparì. Non rivedemmo più la vecchia. Era solo una piccola parte dello spettacolo, ma in qualche modo era rimasta con me. Paradossalmente, Julia ha trasformato il "silenzio" in una selvaggia musica vocale prodotta da una maschera. L'ha fatto bloccando la bocca in una fila di denti di plastica neri, quasi a volersi ficcare in bocca qualcosa che impedisse "a lei" di gridare. Ma quell'atto non impediva il grido, al contrario gli dava forma. Rendeva visibile il grido, mentre ne dimostrava l'artificialità. Entrambi, l'attrice e il grido, divennero visibili come le due facce della stessa medaglia.

Il silenzio che parla è una nota metafora poetica. Una delle versioni più belle è la poesia di John Keats, *Onde su un'urna greca*. Nella poesia, Keats descrive una processione rituale dipinta su di un vaso greco e trasforma il linguaggio del corpo della processione nel linguaggio della poesia. Il vaso di per sé è muto, ovviamente: "Tu, sposa ancora inviolata della quiete, tu alunna del silenzio e del lento procedere del tempo". L'urna parlante mostra un momento congelato: gente in festa, innamorati e musici, ma non è dato sapere l'identità dei festeggianti o stabilire esattamente i loro rapporti in quel momento. Al livello del significato sociale, l'urna parlante è pre-espressiva. È un atto di sublimazione estetica. Il poeta non può sperare di afferrare l'essenza stessa della scena e trasformarla in poesia. Secondo Keats, è così che dovrebbe essere. "Le melodie sentite son soavi, ma quelle non sentite sono più soavi". Chiede ai flauti muti di seguitare a suonare – "non all'orecchio fisico, ma, divenute più care, suonate allo spirito melodie silenziose". Ed è questo che l'urna ancora fa nella poesia. Forse non c'era proprio niente di fronte a Keats quando scrisse la poesia. L'urna non è stata mai identificata. La poesia è solo un dialogo

drammatico tra il poeta e un vaso: il poeta invoca il vaso e il vaso dà una risposta muta che chiude la poesia. Tuttavia, dal punto di vista della teatralità, è interessante notare che il modo in cui Keats fa parlare l'urna è *sostanzialmente* simile al modo in cui Julia Varley, con "personae" differenti, comunica vocalmente nel *Castello di Holstebro.* L'urna parlante è la poesia stessa, e la vecchia è l'esecuzione del grido. La differenza principale tra la poesia e la rappresentazione è che la poesia non ha un corpo fisico, ma le sue parole in qualche modo resistono al tempo più di quanto non faccia normalmente una rappresentazione.



dall'installazione sulla 42sima strada di New york, 1993.
Foto di M.N.

Gridi che incorporano il silenzio sono metafore teatrali meno comuni. Il grido appartiene al corpo umano di cui comunica alcuni bisogni elementari. È così che l'ha usato Artaud. Il grido che Julia esegue è, nelle sue parole, un'"eco del silenzio". Ma l'eco, una volta eseguita cambia: guadagna un'esistenza materiale nel corpo dell'attrice e nel corpo e nella mente degli spettatori. Artificialmente dà consistenza materiale, corpo e sangue, a qualcosa che non si è sentito. E così non è più un'eco. Si è trasformata in una forma umana. Si è compiuta una trasformazione che è l'epifania di una Gestalt, che è venuta per restare e per provocare una risposta.

Il modo paradossale in cui Julia Varley ha trasformato quell'eco in una "persona" vocale ha anche aumentato la sua presenza visibile come attrice. Nel teatro europeo moderno, il territorio specifico dell'attrice sembra spesso che siano i sentimenti, i travestimenti e un'identità fluida. L'attrice potrebbe perfino ridursi a lavorare come una sorta di marionetta nelle mani del regista. L'identità tecnica dell'attrice in quanto professionista è spesso vaga ed è perfino resa vaga, in alcuni casi, dall'impatto totale della rappresentazione. Il carattere specifico del suo contributo è più o meno assorbito dal "performance text". Ciò che è interessante nel lavoro di Julia sulla propria voce da questo punto di vista è solo la dimostrazione dell'impressionante ventaglio di possibilità della voce femminile e del lavoro vocale, ma anche la sua maniera di provare quanto un'attrice possa reggere la propria creatività e identità professionale sviluppando le capacità della voce femminile, perfino al di là dei tabù della femminilità.

Sembra che sia vero che l'identità professionale dell'attrice è fluida. È per questo che spesso viene scambiata per debole, vulnerabile e passivamente ricettiva. Le attrici del tipo intuitivo sono spesso elogiate perché sarebbero gli ideali strumenti spirituali perfettamente in grado di attuare ciò che il regista ha in mente. Ma questa qualità di farsi strumento, o marionetta, non è la stessa cosa dell'identità professionale. Al contrario c'è in atto, fra le attrici moderne come Julia Varley, un processo di autodefinizione professionale e di esplorazione tecnica. Quello che stanno facendo è forse una cosa semplicissima. Sembra che usino la loro esperienza culturale di donne e la loro memoria del corpo di donne come diretto materiale di lavoro, allo scopo di esplorare e sfruttare le qualità culturali che le donne tradizionalmente incarnano: capacità di adattamento e di trasformazione personale. Sembra che usino questo loro serbatoio culturale di donne ai loro scopi di attrici, per fini artistici che finora sono stati per lo più trascurati e in alcuni casi perfino ignorati. Come, ad esempio, sono i gridi artificiali penetranti e altri ribaltamenti della voce di Ofelia.

I pubblici del teatro occidentale tendono a tuttavia a identificare la percezione col guardare e basta. Non sanno bene come affrontare una voce come questa, e possono perfino avvertire con disagio le proprie reazioni fisiche e la memoria del corpo quando vengano attivate da uno spettacolo come quello di Julia Varley. Ma se non ascoltiamo quelle manifestazioni vocali, corriamo il rischio di non essere in grado di vedere: il rischio di vedere ciò che l'attrice moderna sta facendo senza vedere niente, perché escludiamo le complessità della percezione sensuale che l'attrice ci offre dopo averle strutturate in pattern accurati.

Julia Varley sembra decisa a comunicare i propri risultati artistici e i risultati della propria riflessione in modi complementari, che si possono affrontare qui ed ora come aspetti diversi di un'unica affermazione. Il suo lavoro sulla voce può essere studiato nello spettacolo *Il castello di Holstebro* come anche nella dimostrazione di lavoro *L'eco del silenzio.* Ha creato, così, un'opportunità per chiunque desideri conoscere i differenti aspetti del lavoro di un'attrice d'oggi.

Julia sembra spesso combinare mezzi d'espressione vocali e visivi in un modo molto libero che li rende quasi intercambiabili. Sembra usare la voce per costruire un *corpo vocale* che può essere complementare al suo *corpo visivo*, e questo suo procedimento è all'opposto dell'uso tradizionale dell'Occidente in cui è l'immagine e la sensibilità visiva a predominare. Quando Julia, nel suo lavoro sulla scena, sfrutta in diversi modi la complementarietà di voce e corpo, crea allo stesso tempo tipi diversi di contrappunto nella mia percezione e immaginazione di "spettatrice" e nella mia memoria del corpo della sua performance. Julia cambia le mie aspettative e le mie possibilità di spettatore, e mi lascia con un compito tutto mio da portare a termine.

La vecchia è il risultato della fusione verificatasi tra la tecnica vocale di Julia e la mia immaginazione. Proprio per incontrarla una seconda volta, mettermi di fronte a lei e riflettere su di lei in un linguaggio che io potessi padroneggiare, ho scelto di "tradurla" da un contesto a un altro – cercando di dire a parole ciò che la voce mi dice senza parole. La voce mi ha detto molte cose. Una è che un'attrice che desidera essere vista ed essere ascoltata deve sorprendere i sensi degli spettatori: e può accadere allora che, in cambio, noi sorprendiamo noi stessi.

(Traduzione di Clelia Falletti)

Nota

Janne Risum, professore associato presso l'Istituto di Drammaturgia dell'Università di Arhus (Danimarca), ha pubblicato libri e saggi sulla recitazione, la storia del teatro, le donne nel teatro. Fa parte dell'International School of Theatre Antropolgy.

Intossicati... o poeti

di Maria Teresa Telara

Geri Keams e l'arte di ascoltare

ascolta vecchia ascolta
tu roccia ascolta
vecchia ascolta
ascolta non ho io forse insegnato a tutti i loro figli
di seguirmi ascolta
ascolta
ascolta immobile tempo – senza fine ascolta
tu vecchia lì seduta ascolta
sulle vie dove confluiscono tutti i venti
al centro dei venti dove tu siedi ascolta
vecchia ascolta
ascolta delicate erbe crescono su di te ascolta
siedi lì esisti in mezzo a loro ascolta
ascolta siedi lì ricoperta di sterco di uccelli ascolta
il capo coronato di morbide piume d'uccello ascolta
vecchia ascolta
tu seconda potenza ascolta
ascolta tu acqua ascolta
tu acqua che continui a scorrere
da tempo immemorabile ascolta
ascolta di te i figli si sono nutriti
nessuno ha scoperto il tuo segreto
i figli da te lambiti gioiscono ascolta
ascolta che tu somigli ad una dimora ascolta.....(1)

Questo brano, di un canto rituale della tribù Omaha delle grandi praterie dell'America del Nord mi permette di entrare nel tema dell'ascolto', attraverso un territorio e fra alcuni personaggi che spero mi aiuteranno a chiarirlo.
Un recente incontro di lavoro con un'altra attrice (2) mi ha spinto a cercare di precisare una riflessione iniziata parecchio tempo fa su ciò che significa 'ascoltare', nel lavoro dell'attore ma anche nella, più generale, 'condizione creativa'. Da lì è nata la necessità di questi appunti.
Geri Keams è nata e cresciuta nella Navajo Nation nella regione del Painted Desert in Arizona, è laureata in Arte Drammatica all'Università dell'Arizona e per lungo tempo ha lavorato al Cafe La Mama di New York; ma è soprattutto una nativa americana del popolo Diné (Navajo). Sua nonna, una famosa tessitrice di tappeti, le ha insegnato durante l'infanzia trascorsa in riserva, l'importanza di trasmettere le storie dei vecchi. Così oggi Geri oltre ad essere una apprezzata attrice è tornata a ripercorrere la strada della narrazione orale che ha mantenuto viva la cultura della sua gente.
"Sono una tessitrice di parole. Il raccontare storie mi dà l'opportunità di intrecciare la tradizione orale di storie tramandate dalle culture dei Nativi Americani, con le esperienze della mia vita contemporanea e altre vite che continuano a sopravvivere nel tempo presente".
Così Geri descrive il suo lavoro di narratrice, ma che cosa intende quando parla di queste "vite che continuano a sopravvivere nel tempo presente"? Si riferisce forse alle sue vite passate? Oppure alla ormai esigua popolazione dei Nativi Americani sopravvissuta ai genocidi, alle deportazioni in massa, alla miseria e alle malattie, alla continua distruzione e sopraffazione sulla terra che li ospitava da parte degli uomini bianchi? Oppure parla di quella lunga catena umana che attraverso una formidabile memoria, senza lingua scritta, ha continuato a far scaturire dalla atemporale sorgente del 'respiro', come viene designata fra gli indiani la poesia, i racconti sulla creazione, le storie degli uomini e del mondo animale, i canti, i drammi, le danze?

"Una volta sognai di raccontare delle storie e di sentire qualcuno che mi toccava affettuosamente il piede per incoraggiarmi. Abbassai lo sguardo e scoprii di trovarmi sulle spalle di una vecchia che mi teneva forte le caviglie e mi sorrideva.
Le dissi: "No, no, vieni tu sulle mie spalle perché tu sei vecchia e io sono giovane".
"No, no," insistette, "così dev'essere."
Vidi che lei stava sulle spalle di una donna molto più vecchia, che stava sulle spalle una donna ancora più vecchia, che stava sulle spalle di una donna col mantello, che stava sulle spalle di un'altra anima, che stava sulle spalle..." (3)
Quando ho lavorato con Geri traducendo frase per frase, parola per parola, le sue storie ad una platea attentissima di adulti e bambini di ogni età, seguendola nel ritmo e nelle intonazioni, facendomi eco alla sua voce e accompagnandola in modo che risultasse comprensibile all'orecchio del pubblico, mi sono scoperta immersa nel flusso di un racconto che precede l'articolazione delle parole, l'emissione del suono, lì e in quel momento, e prosegue all'infinito anche quando le labbra si serrano morbide e silenziose.
Né Geri era importante né tanto meno io, ma la narrazione, che da assoluta protagonista in quel momento rompeva la sordità della nostra vita quotidiana, il 'silenzio' rumoroso, distratto, tanto diverso da quel Grande Silenzio in cui si è dovuta chiudere, per sopravvivere all'uomo bianco, la cultura indiana.
La narrazione, che Geri stava servendo in quel momento tracciava il suo cerchio, anello della catena del Grande Circolo della Vita che i narratori tramandano, che i danzatori danzano, che gli uomini di medicina cantano per curare (nella lingua Diné 'uomo di medicina' significa 'cantare'). "In una economia orale ... ogni parola è un happening; anche una storia è happening, e, di conseguenza, ha in sé potere, proprio per la ragione che è un suono." (4) Le parole sono medicine, e la terra sotto di noi continua a parlare,

la terra del ricordo definisce le coordinate dell'essere, per questo la tradizione orale e il narratore sono così importanti nella cultura e nell'arte degli Indiani Americani, l'identità è definita dalla memoria.
'Hozhoji' è la via della bellezza il cui tracciato viene percorso attraverso il canto e la danza; ma per accedere a quella via bisogna sapere ascoltare il proprio 'respiro' e quindi la propria poesia, il 'respiro' della natura e quindi la sua poesia. Risanare la voce, cantare, "significa dire nel respiro la verità del proprio potere e del proprio bisogni, soffiare l'anima nella cosa che soffre o ha bisogno di reintegrarsi." (5)
Le storie servono a questo, basta ascoltarle.
In una delle storie che Geri ha raccontato compare Na'ashié'ii Asdazaa, La Donna Ragno, che tesse il fato degli esseri umani e degli animali, delle piante e delle pietre.
Ne riporto qui solo come esempio la traccia della versione che ho ascoltato.
Si racconta che un tempo il mondo era diviso in due parti di cui una poteva godere della luce e del calore del sole, e l'altra, dove vivevano tutti gli animali, era completamente immersa nell'oscurità. La storia si svolge in questa seconda parte dove tutti cozzavano l'uno contro l'altro nel tentativo di andare per la propria strada. Solo il saggio Lupo aveva la facoltà di vedere nel buio e per questo era il punto di riferimento per tutti gli altri animali ai quali poteva indicare le direzioni da prendere. Durante un'affollata assemblea Lupo, stanco della situazione, disse che ormai era giunto il momento di risolvere la questione, e quindi era necessario che qualcuno si spingesse dall'altra parte a prendere un po' di luce. Dopo una vivace discussione tutti convennero che l'unico modo per riuscire ad averne un po' era quello di andare a rubarne un pezzetto. La storia continua descrivendo i molti tentativi fatti dai poveri animali per portare a termine la difficile impresa. Tentativi che pur sfruttando i diversi attributi, come la capacità di scavare tunnel, o lanciarsi a grandi velocità, tutti si concludevano con code irrimediabilmente bruciacchiate, e meravigliose corone di piume andate in fumo per l'eternità. E i poveri animali sempre al buio. A questo punto compare nella nostra storia, calandosi da un filo della sua ragnatela La Donna Ragno (o come Lupo la chiamava con rispetto 'Nonna Ragno' perché era molto, molto vecchia), che dopo aver assistito al fallimento di tanti, chiese di poter provare anche lei. Si fece portare un poco di creta e seduta al centro della stanza cominciò a rotolarlo fra le mani cantando una bellissima canzone, fino a farne una piccola ciotola. Con questa si incamminò lungo il tunnel e impiegò un tempo lunghissimo prima di giungere

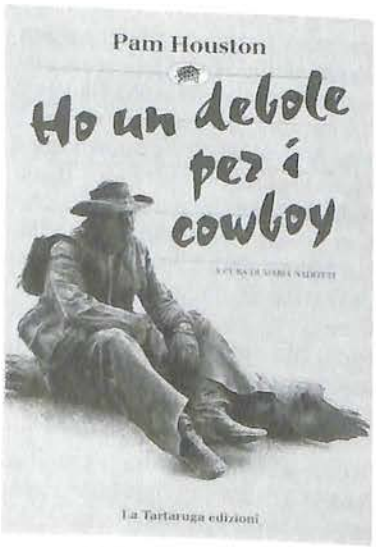
L'Indice in questo 1994 compie dieci anni

È il momento di abbonarsi.

Così riceverete comodamente a casa 11 numeri all'anno (tutti i mesi tranne agosto) pagando solo 70.400 lire, con uno sconto del 20% sul prezzo di copertina. Si consiglia il versamento sul conto corrente postale n. 78826005 intestato a L'Indice dei Libri del Mese Via Grazioli Lante 15/a - 00195 Roma.

L'INDICE DEI LIBRI DEL MESE
Come un vecchio libraio.

La Tartaruga edizioni
Via Filippo Turati 38 - 20121 Milano



PAM HOUSTON
HO UN DEBOLE PER I COWBOY
Un'esilarante cavalcata tra erotismo e avventure.

MERCÈ RODOREDA
ISABEL E MARIA
L'ultimo bellissimo romanzo incompiuto dell'autrice catalana.

Distribuzione **Arnoldo Mondadori Editore**

dall'altra parte, dove prese di nascosto un piccolo punto di luce e tornò indietro sui suoi passi. Tanto, tantissimo tempo prese questo viaggio di ritorno, e mano a mano che si avvicinava alla meta, la luce cominciò a crescere, a crescere sempre di più. Ormai stremata dal peso dell'enorme massa di luce e dal lungo viaggio, la nonna entrò nella sala dove gli altri animali la stavano aspettando. Tutti insieme lanciarono in alto la palla di luce. Decisero subito che il sole sarebbe dovuto sorgere e calare a periodi regolari, in modo da permettere agli animali di avere ancora il loro periodo di buio.
Così da allora, ad ogni alba La Donna Ragno tesse la sua ragnatela che a causa di questa storia è a forma dei raggi del sole.

"È l'udito la mia volontà: non stancarmi di ascoltare finché non sento, e non mettere sul foglio, nulla di quello che non ho udito. Aver paura non del foglio nero (scarabocchiato, rigato durante l'attesa vana), né del foglio bianco – aver paura del mio foglio: *arbitrario.*
La volontà creativa è la pazienza."
"L'arte è il mezzo attraverso cui l'elemento naturale ci possiede e ci tiene; mezzo per tenere noi – da parte degli elementi naturali e non tenuta del possidente, stato di possessione e non contenuto del possesso." (6)
Quanta lotta in queste parole della Cvetaeva contro quella forza simile a ciò che Sitting Bull riconosceva come il patologico 'desiderio di possesso' e quindi di controllo della cultura dell'uomo bianco. Ma lei era una grande poetessa e come tanti altri insieme a lei ha vinto questa lotta attraverso la sua arte.
Ma torniamo al punto di partenza, a quello dell'attrice. Dicevo che questa riflessione sull''ascolto' nel mio lavoro è iniziata parecchio tempo fa, dieci anni precisamente, quando a Firenze ho lavorato sulla voce con una straordinaria cantante-attrice Gabriella Bartolomei; grazie a lei ho iniziato a cercare di spostare fuori da me, proprio lavorando sul respiro, il punto in cui si addensa l'espressione creativa. In un punto appena fuori di me che com-prende, abbraccia, accetta, contiene; e non, tiene, possiede, prende.
L'atto creativo nasce in quel punto d'incontro fra interno ed esterno, dove c'è accettazione e dono; da un ascolto che si offre attraverso l'emissione, l'azione del suono e della parola.
Spesso all'attore si chiede di non ascoltarsi, è una regola sacrosanta, non è infatti da questo tipo di ascolto narcisistico e manipolatorio, controllato dall'ego che può nascere la verità della parola o del suono. Ma sapere 'ascoltare' come il suono e il respiro nascono in quel punto centrale del nostro corpo, che del tutto involontariamente si espande e si contrae per accogliere e liberare l'aria necessaria. Imparare a conoscere la propria respirazione involontaria per ritrovare la voce naturale decondizionando il corpo e la mente da blocchi e tensioni che la distorcono o la bloccano. Ritrovare il proprio 'respiro involontario' sembra essere per un attore il primo passo per aprirsi ad un altro ascolto, quello che permette di incontrare il suono di ciò che ci circonda, l'altro da sé. Trovare consapevolmente e precisamente quella 'involontarietà' che è 'volontà creativa' insegna a 'risanare la voce'.
Ma non è solo un problema di tecniche vocali, come abbiamo visto sopra, anche ciò che si dice, ciò che si racconta, le parole hanno potere. Ma se questo vale per l'attore, perché non dovrebbe valere anche e soprattutto per chi scrive per il teatro. Quante parole arbitrarie, prive di vita, e della benché minima verità è costretto a pronunciare l'attore. Troppe volte mi sono scoperta ad avere paura delle parole che dovevo pronunciare in teatro, paura del loro vuoto e della loro irresponsabile negatività e impotenza. Se la parola può essere una medicina, per lo stesso suo potere può essere un veleno.
Anche se come dice Arianne Moore:
"Leggendo con disprezzo perfetto, si scopre
dopo tutto uno spazio per la schiettezza."
È vero, si possono usare anche i veleni per curare, ma quanta consapevolezza è necessaria, quanta conoscenza e amore per il corpo e l'animo umano nell'usarli?

da Survival, *1988-89*

Intoxiqués

Quando mi trovo tra letterati, artisti, gente del genere... ho sempre l'impressione di trovarmi fra ...intoxiqués.
– Sì, ma quando siete con un grande poeta, non lo dite: al contrario – sono tutti gli altri che vi sembreranno avvelenati...
(Conversazione dopo una serata letteraria) (7)

Dunque, quali parole vale la pena di pronunciare per la salute del nostro 'respiro', ed anche per la salute del 'respiro' del teatro?
Credo solo quelle dei 'poeti'.

Note

Maria Teresa Telara, attrice, ha lavorato con alcuni dei gruppi teatrali più significativi e innovatori, dal Piccolo Teatro di Pontedera ai Magazzini Produzioni, ai Teatri Uniti. Ha insegnato in diversi laboratori in Italia e all'estero. Si interessa attualmente anche di nuova drammaturgia (presiede l'associazione romana "Lo studio").
(1) Rituale della sacra tenda. "Il canto accompagna l'ingresso nella sacra tenda sudatoria. 'La vecchia' è una roccia primigenia, è un essere archetipico, si trova nel mezzo di acque impossibili da attraversare, è immutabile e imperituro, segue il fluire del tempo. È al centro dell'universo, da dove tutto proviene e dove tutto confluisce" *Canti e narrazioni degli Indiani d'America* a cura di Franco Meli, Ed. Guanda, 1987.
(2) Lo scorso gennaio ho collaborato alla manifestazione 'La piuma, l'arco, il tamburo' su l'arte e la cultura degli Indiani Americani, curata da Elisabetta Bruscolini con l'American Indian College Found, e che si è svolta a Roma al Palazzo delle Esposizioni nell'ambito del progetto sull'Arte della frontiera Americana.
In quella occasione ho incontrato Geri Keams.
(3) Clarissa Pinkolla Estés, *Donne che corrono coi lupi, Il mito della donna selvaggia* Ed. Frassinelli, Milano, 1993, pp. 19.
(4) Walter G. Ong, S. J., *Oral culture and the literate mind*, Minority Language and Literature, a cura di Dexter Fisher, New York, MLA, 1977, pp. 137-38.
(6-7) Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, Ed. Adelphi, Milano, 1984, pp. 107-109.

La ballata del piccolo Jo

Intervista alla regista Maggie Greenwald

di Maria Nadotti

In Italia *The Ballad of Little Jo*, la ballata del piccolo Jo, il film più recente della statunitense Maggie Greenwald (Home Remedy, *The Kill-Off* e il cortometraggio *Hot Stuff*) non è ancora arrivato. Anche se negli Stati Uniti è distribuito con successo di critica e di pubblico da più di un anno. Anche se è diventato un testo ineludibile tanto sul piano del dibattito femminista, quanto su quello di un più allargato approfondimento delle tematiche di genere, nonché del ripensamento della vicenda nordamericana e dei suoi miti. Costruito a partire da una storia vera risalente alla seconda metà del secolo scorso, *The Ballad of Little Jo* è un western e del western rispetta tutti i topos classici: l'uomo solo contro tutti; l'avventura a Ovest come viaggio di formazione o di reinvenzione di sé, di rinascita; il duro rapporto con una natura (inclusa quella umana) che non si lascia addomesticare, selvaggia, prevaricatrice, brutale; l'uso della forza come regolatrice di contraddizioni e strumento di giustizia in un sistema che non ammette ambivalenze e tanto meno la pratica del dubbio. Tutto regolare insomma, se non fosse per due anomalie. Sceneggiatura e regia sono firmate da Maggie Greenwald, una donna. E Little Jo, il piccolo cowboy in fuga da est che nel 1866 approda a Ruby City e vi rimane per il resto dei suoi giorni, ragazzo di stalla, uomo di fatica, mandriano, domatore di cavalli selvatici, è in realtà Josephine Monaghan, una bionda e bella ragazza della buona società di Buffalo, che, avuto un figlio fuori dal matrimonio, viene cacciata di casa da un padre dalle idee evidentemente chiare e distinte. Josephine – e questa è cronaca – decide di andare a Ovest, terra di possibilità e di autocreazione, dove le regole sono ancora da inventare e il lavoro e la promessa di ricchezza sono a disposizione di tutti. Ma a Ovest le donne (che, nonostante le omissioni della storiografia tradizionale, ci sono andate in massa, come i neri e le cosiddette minoranze in genere) ci arrivano solo in due modi: o come donne di qualcuno, madri, mogli, sorelle, ben definite all'interno di un sistema di diritti e doveri codificato oppure come prostitute, donne di nessuno e di tutti. Josephine, che è sola e intende appartenere soltanto a se stessa, si accorge ben presto che queste due condizioni, insieme ai lunghi capelli biondi, alla pelle candida e all'ingombrante e ricca crinolina con cui ha lasciato la casa paterna, rischiano di trasformarla in preda, vittima, merce di scambio, oggetto sessuale in libera se pur non volontaria offerta. Volitivamente, subito dopo essere sfuggita a uno stupro di gruppo, decide di "spogliarsi" della sua identità di genere, baratta abiti e cappellino con una tenuta maschile, si taglia i biondi capelli lunghi sino alla vita (e intanto lacrime silenziose e inarrestabili le scivolano lungo il viso) e, per sembrare più maschia o forse per bloccare la strada a ogni ripensamento a venire, si sfregia il viso con una terribile rasoiata. Si tratta di una solitaria e inequivocabile cerimonia di spoliazione/vestizione, di una privata e liturgica metamorfosi: per avvicinarsi al suo progetto di individuo, Josephine/Jo lascia il suo sesso e entra nei panni del sesso che le impedisce di abitare il proprio senza rischi. Perfettamente mimetizzato da uomo, il piccolo Jo vivrà a lungo, senza suscitare alcun sospetto. Di lui, come il nomignolo dice, verrà colta con simpatetico e tollerante stupore soltanto la peculiarità fisica, quella sua aria da eterno ragazzino, minuto, fragile, imberbe, quella sua ritrosia a partecipare ai rituali del cameratismo del sesso d'elezione. A svelare o tradire il suo segreto sarà, ma solo post mortem, proprio il corpo. Sul tavolo dell'impresa di pompe funebri, l'addetto ai lavacri di rito scoprirà con raccapriccio che l'anatomia non è dunque e sempre un destino, che il genere è perfettamente fabbricabile. E scapperà, un po' inorridito, un po' esterrefatto, a avvisare la gente del villaggio, "Little Jo è una donna, venite a vedere, Little Jo è una donna", sottintendendo uno sbalordito e questo sì davvero mortificato "e nessuno di noi lo aveva mai neppure sospettato". Inserendosi a pieno titolo nella recente e ricca produzione cinematografica che ha scelto di ragionare di identità sessuali parlando di slittamenti e sconfinamenti di genere, travestitismo, transessualità, androginia, ermafroditismo (si pensi, tra gli altri, a *Orlando* di Sally Potter, *La moglie del soldato* di Neil Jordan, *M. Butterfly* di David Cronenberg, *Addio mia concubina* di Kaige, al recentissimo *Mrs. Doubtfire*), il film di Maggie Greenwald è anche una lucida e demistificante riscrittura dell'epopea della grande corsa a Ovest. "Nel West evocato dai film della generazione passata gli uomini erano uomini e i soldati a cavallo soldati a cavallo", ha scritto sul *New York Times* del 24 ottobre scorso il critico americano Sam Howe Verhovek. "Ma, di questi tempi, da quando Hollywood ha rinfocolato la sua antica infatuazione per gli western, le cose non sono più così semplici. In primo luogo perché, nel recente *The Ballad of Little Jo*, un'interpretazione femminista del vecchio West, gli uomini sono donne.... E i soldati a cavallo possono trasformarsi in indiani, perlomeno indiani onorari, come capita al tenente John Dunbar nel film *Balla coi lupi*". O, aggiungo io, i vecchi cacciatori di taglie che hanno colorato di un'esplosiva miscela di cinismo e coraggio la saga della nuova frontiera possono acquistare il dubbio, stropicciato carisma dell'appassito e patetico Clint Eastwood de *Gli spietati* o del suo ventenne e *miope* compagno d'avventura, che non sa colpire un bersaglio immobile neanche a venti metri di distanza. Su questa "revisione" della Storia americana, dei suoi intrecci e dei suoi personaggi, nonché sulla riscrittura che il cinema hollywoodiano e non ne sta facendo, abbiamo intervistato proprio Maggie Greenwald. Suo il merito di aver riscoperto la vicenda di Josephine/Jo e di averla messa "problematicamente" al centro di un sapiente e pensoso film di genere.

Maria Nadotti: *Come sei arrivata a Little Jo? Cosa c'è alle spalle di questo western classico e trasgressivo allo stesso tempo?*

Maggie Greenwald: Tanto teatro e tanta recitazione, fin da quando ero bambina. Ho cominciato quando avevo dieci anni e ho studiato per dieci anni all'American Academy of Dramatic Arts e al Neighbourhood Playhouse, per poi diplomarmi presso la School of The Performing Arts. Ho studiato anche danza classica, prima di cambiare direzione quando, verso i vent'anni, mi sono resa conto che nei miei sogni avevo sempre avuto il desiderio di raccontare storie, non di essere nelle storie. All'epoca ero a Los Angeles: non ho fatto altro che mettermi a lavorare nell'industria cinematografica... come autista.

Quanti anni hai, ora?
Trentotto. Questo avveniva alla fine degli anni Settanta. Avevo deciso che volevo fare la montatrice, perché sapevo che era la strada migliore per diventare regista. Contemporaneamente, facevo anche dei piccoli film e poi mi sono messa a lavorare come sound editor, come montatrice del suono. Ho fatto questo mestiere per anni, lavorando in un mucchio di grosse produzioni hollywoodiane. Gli aspetti positivi erano tanti: facevo tesoro di quello che andavo imparando e guadagnavo benissimo ed è la combinazione di questi due elementi che mi ha dato modo di cominciare a lavorare per conto mio. È a questo punto che ho cominciato a scrivere le mie prime sceneggiature e a cercare di raccogliere i fondi necessari a realizzare uno dei miei progetti. È finita che ho messo insieme quello che mi ci voleva per girare il mio primo film *Home Remedy*, sono tornata a New York e l'ho realizzato. Subito dopo ho girato *The Kill-Off*, un noir tratto da un romanzo di Jim Thompson. Poi è arrivato Little Jo, che mi ha impegnata senza soluzione di continuità fino a pochissimo tempo fa. Infatti, dalla produzione vera e propria, conclusasi nel giugno del '93, sono passata direttamente a occuparmi della sua promozione.

Come sta andando ora?
Da un punto di vista critico in modo fantastico e, dal punto di vista commerciale, dignitosamente.

Parlami delle reazioni suscitate dal film.
Variano molto. C'è gente che è venuta a ringraziarmi per aver fatto un film che è tuttora al centro di una controversia molto accesa. Il *New York Times* gli ha dedicato ben quattro articoli, usandolo anche per dimostrare che i nostri miti stanno cambiando Ci sono stati critici e scrittori che mi hanno accusata di fare la parodia degli uomini e di farli sembrare ridicoli, grossolani, e un po' grezzi. La cosa mi sembra piuttosto divertente perché non lo sono affatto e di sicuro non lo sono se confrontati al modo in cui sono dipinti nel film americano medio. Diciamo che è stato interessantissimo vedere come gli uomini si sentano a disagio a vedersi dipinti da una donna, anzi da due, la protagonista del film e la regista. Un po' scomodo, certo, ma molto istruttivo. Ho sempre sognato di fare un film western, esattamente come qualsiasi autore americano che si rispetti! Però volevo anche raccontare una storia di donne, perché le donne le conosco bene, so come sono e come funzionano. È una conoscenza che ognuna di noi ha e che solo noi possiamo avere.

Sei partita da un fatto di cronaca, da una vicenda realmente accaduta...

Suzy Amis in
The Ballad of Little Jo

Sì, mi sono ispirata a una storia vera. La genesi è stata questa: il desiderio, vecchio quanto me, di fare un film western. Dopo *The Kill-Off* ho capito che il momento era arrivato, ma che si trattava di trovare la storia giusta. Sì, la scommessa era proprio di trovare il personaggio femminile che ci voleva. È a questo punto che inciampo in una notizia relativa alla vera Josephine Monaghan. Di lei si sa pochissimo, ma in un attimo capisco che il mio western sarà la ricostruzione della sua storia e dei suoi moventi. Le poche notizie biografiche note apriranno e chiuderanno la pellicola. Di lei, oltre alla bizzarra coincidenza di necrologio e battesimo di genere, raccontata con disorientato sbalordimento e una certa ansia dalla stampa dell'epoca, di una fotografia pre-allontanamento dalla casa paterna, delle lettere inviatele regolarmente dalla sorella che si prese cura del suo bambino, resta ben poco. Sappiamo che apparteneva a una facoltosa famiglia di Buffalo e che, ripudiata dal padre, aveva preso la via dell'Ovest. Lungo il percorso che da est l'avrebbe portata in Montana, assunse l'identità maschile che non avrebbe più abbandonato.

Hai fatto molta ricerca per approdare a Little Jo?
No, ci sono davvero inciampata per puro caso. Anche se è vero che si trova solo quello che si cerca. Il vero Jo ebbe una vita dura, fu manovale in un ranch e, pur avendo un'occupazione stabile, non fu mai del tutto autosufficiente. C'è un dettaglio biografico interessante che nel film non compare: per un breve periodo Jo si mantenne domando cavalli selvatici e pare lo facesse con grande successo. Non avevo mai sentito niente di simile e credo che sia stata proprio questa la premessa che mi è esplosa in testa. Come se all'improvviso mi fossi resa conto che Jo aveva avuto un'esistenza totalmente diversa da una comune vita di donna, ma non per questo meno valida o meno femminile. E che di questa e di tante altre esistenze non si sapeva nulla, pur essendo evidente che si trattava dell'ennesimo capitolo di secoli di lotte per la qualità della vita, la libertà, i diritti civili, l'indipendenza. La storia di Jo combaciava insomma in pieno con le tematiche femministe contemporanee. E, cosa per me importantissima, era una classica vicenda western: la storia di un rinnegato e di un individualista, che va a cercarsi il proprio posto negli spazi vergini e sconfinati dell'Ovest americano. Un vero e proprio classico.

Con una sviluppo imprevisto...
Sì, ma in quell'ambiente qualsiasi storia femminile prevede e contiene, di per sé, uno sviluppo imprevisto. Ci hanno insegnato e fatto credere che in quelle condizioni e in quell'ambiente le donne dovessero essere delle *wonder women*, ma sappiamo che non lo erano affatto. Dunque questa storia è davvero classica, tradizionale. Il passaggio successivo è stato lasciarmi catturare soprattutto dalle ragioni di Jo: perché mai una donna era arrivata a tanto, cosa poteva esserle successo di così grave da spingerla a decidere di adottare gli abiti maschili e cosa l'aveva portata a scegliere di non abbandonare mai più la sua nuova identità? Poi, mentre scrivevo la sua storia, mi è successo qualcosa di straordinario: mi sono accorta che, scrivendo di una donna che diventa uomo, stavo anche scrivendo di una donna che diventa un prodigio, qualcosa da guardare con ammirazione. Questo per me era stato il vero percorso di Jo.

Ti ci sei identificata molto?
Sì, anche se la mia è stata un'esperienza molto diversa da quella di Jo e se nella mia scrittura non c'è nulla di autobiografico o di vissuto in prima persona. Ma non c'è dubbio che, da bambina, guardando i film che amavo di più, cioè gli western, io mi identificassi molto di più

con i personaggi maschili che con la maggior parte dei personaggi femminili. Se si esclude un corpus di film prodotti negli anni Trenta e Quaranta, popolati di donne dalla personalità molto forte, mi sono sempre sentita più vicina al cammino del cowboy che parte alla ricerca di sé e di uno scopo, di un'identità, scontrandosi con l'ambiente, combattendo per una causa. E quanta ammirazione per il cameratismo che circolava nei film di cowboy, per la solidarietà che teneva insieme quei pugni di uomini. Di quel cowboy, che mi sarebbe piaciuto essere o diventare, ero anche perdutamente innamorata. Per me lui rappresentava il paradiso. Devo dire che all'inizio della mia attività di filmmaker, quando i miei non erano altro che tentativi registici, le difficoltà sono state enormi e ci sono stati momenti in cui ho pensato che, se fossi stata un uomo, la mia strada sarebbe stata molto meno impervia.

È ancora così'?
Sì, certamente.

Il cinema è ancora un ambiente maschile?
Sì, non c'è dubbio, anche se non posso negare che le cose vadano un po' meglio. Dopo tutto *The Ballad of Little Jo* è stato realizzato, ma è un po' la vecchia storia dei due passi avanti e tre indietro e la resistenza che si incontra è molto subdola, impalpabile. Nessuno ammette mai, neppure con se stesso, che non ti dà soldi perchè sei una donna o perché pensa che la tua storia non sia abbastanza commerciale dal momento che esprime un punto di vista che fino ad ora nella cultura popolare non ha trovato espressione. Ti dicono che non è commerciale. Punto e basta. Non hanno nessuna intenzione di guardare più in là, di andare in cerca del talento femminile. Si tratti di filmmaker o di pittrici. L'unica eccezione viene fatta per un pugno di scrittrici. Niente musiciste, niente compositrici. Il talento delle donne non viene neppure preso in considerazione. Nella nostra società il talento degli uomini gode di una considerazione infinitamente maggiore di un equivalente talento femminile. E siamo costrette a vedercela di continuo con le idee da cui la nostra società è dominata: che la creatività è una cosa da uomini, che esistono due soli atti di creazione e che le donne sono in grado di compierne uno solo, avere figli. Cosa bellissima, straordinaria, ma parziale rispetto a ciò che siamo in grado di fare.

Come vengono trattate, oggi, le donne registe a Hollywood?
Ti rispondo indirettamente: io non lavoro a Hollywood, bensì come indipendente. Da qualche tempo a questa parte si parla tanto della tendenza del cinema hollywoodiano a cambiare le proprie immagini, a rivedere i propri cliché. Beh, io non ci credo. Il mio film non è stato prodotto a Hollywood e ci tengo a mettere in chiaro che è un errore identificare tutto il cinema americano con lo Studio System. Io non sono una regista hollywoodiana, da quelle parti non ho alcuna possibilità, nessuno mi assumerebbe mai. Sono un'indipendente, il che significa che posso scrivere storie che dall'industria cinematografica tradizionale verrebbero considerate non commerciali. Lavoro con piccoli budget (*Little Jo* è costato in tutto sei milioni di dollari)

In un certo senso questo ti fa da protezione...
Sì, perché posso controllare il mio lavoro. Lavorando come indipendente, sono una delle poche donne che hanno sulla propria opera lo stesso controllo che a Hollywood hanno sì e no una dozzina di uomini. In effetti, ho trovato il posto dove riesco a lavorare e raccontare le storie che voglio raccontare.

The Ballad of Little Jo è un film esplicitamente femminista. Quali sono o sono stati i tuoi referenti politici tra le donne?
Oggi "femminista" è un termine complesso. A molti sembra che designi le donne che hanno un odio forte e incallito per gli uomini. Beh, non è affatto la mia posizione. Per me si tratta di un termine positivo e ancora necessario. *Little Jo* è un film femminista e io sono orgogliosa di identificarlo come tale e di identificare me stessa come femminista. Sento che abbiamo ancora bisogno di femminismo e che questa parola carica di attribuzioni tanto negative andrebbe piuttosto arricchita e potenziata con la determinazione di "umanista", perché il femminismo a cui mi riferisco è necessario anche agli uomini. Nel film, dopo anni e anni di travestitismo assoluto, Little Jo viene "smascherata" da un uomo, TinMan Wong, un coolie cinese che ha salvato dal linciaggio e assunto come cuoco. Tra i due, uniti dall'esclusione e dall'autoesclusione sociale, nasce un amore tenero e pieno di rispetto, che non poggia su alcun codice prestabilito, capace di stupore e d'invenzione, di prendere e dare non quel che è previsto, ma quel che c'è e si sa trovare. La mia speranza è proprio quella adombrata in questa relazione, che le persone possano essere se stesse e fare quello che sanno e amano fare al di fuori dei loro ruoli e delle loro definizioni di genere. Nella storia di Little Jo la lezione è chiara: lei è un ottimo cowboy e lui è un ottimo casalingo. Quanto al resto lei è una donna in tutto e per tutto e lui un vero uomo, sempre che abbia senso usare queste definizioni. Credo comunque che il solo fatto di scegliere di mettere un personaggio femminile in quel contesto sia una dichiarazione femminista, perché anch'io, come tutti, ho interiorizzato immagini che abbiamo finito per identificare, persino a un livello sociale molto inconscio, come immagini maschili. Beh, io ho detto di no, queste non sono immagini maschili, sono immagini umane, immagini spirituali. Quella del cowboy che, in sella al suo cavallo, svanisce all'orizzonte contro il disco infuocato del sole che tramonta è un'immagine che appartiene a tutti noi. So che sono affermazioni che mettono a disagio certa gente. Ad esempio, quando ho diretto *The Kill-Off*, un noir tratto dall'omonimo romanzo di Jim Thompson, c'è stato chi si è chiesto come mai una donna così carina facesse un film tanto sgradevole. La mia risposta è stata che per me il lavoro di Jim Thompson era quanto di più femminile si potesse immaginare, perché esplorare la prospettiva interna di una mente criminale identificandosi con il dolore e la vulnerabilità di quella persona è femminile. Lo sentivo del tutto consono alla mia natura. In dodici anni sono stata la prima a vedere il potenziale filmico dei suoi racconti e a prenderne in opzione uno. Dopo lo hanno fatto in tanti e, naturalmente, il mio film è stato l'ultimo a essere distribuito. Anche in questo caso il solo atto di dire "quello non è dominio vostro e quelle donne con le unghie rosso lacca e i tacchi a spillo sono esseri umani con la loro vicenda e le loro esperienze individuali e con storie che meritano di essere raccontate accanto e insieme a quelle degli uomini" sembra, chissà perché, una provocazione. Ma forse questo è femminismo.

Come è stato accolto dal femminismo americano il tuo Little Jo?
Non è facile rispondere, perchè una delle cose che ho scoperto dopo aver fatto questo film è che negli Stati Uniti la maggioranza dei critici cinematografici è di sesso maschile. Data la natura del mio western e delle questioni che solleva, è buffo dover ammetterre che a New York, ad esempio, lo hanno recensito per lo più uomini. Uomini che hanno riconosciuto di averlo amato e trovato, allo stesso tempo, disturbante. I commenti più interessanti li ho trovati sulla stampa indipendente, soprattutto a New York.

Il tuo film non è comunque un caso isolato. Nel giro di pochi mesi sono usciti vari ottimi film e alcuni libri importanti che parlano di travestitismo, di claustrofobia di genere, di slittamenti sessuali. Si tratta, probabilmente, di uno dei temi più sentiti del momento.
Sì, si tratta di un orientamento generale. Vi è una tendenza diffusa a ragionare su come l'abito e la forma di vita abbiano storicamente definito l'identità delle persone. In questo io vedo qualcosa di assolutamente rilevante ed eccitante: è chiaro che la cosa non riguarda solo le donne. Anzi la maggior parte dei film su questo

tema parla di travestitismo maschile, come se tutti volessero spingersi al di là dei ruoli e delle definizioni di genere tradizionali.

Come ti spieghi che questa tendenza si sia imposta tanto massicciamente proprio oggi?
Credo si tratti dell'inevitabile sbocco o della fioritura di quanto ha preso il via con la rivoluzione sessuale e che oggi sembra in perfetta sintonia con il nuovo femminismo: affermare che non c'è bisogno di essere uomini finti per essere donne potenti è esattamente quello che ha preso il via negli anni Sessanta; affermare che avere bambini non è un handicap, mi dispiace, sono contenta di poter fare figli e non per questo mi lascerò trasformare in un cittadino di seconda classe. Allo stesso tempo penso che anche gli uomini siano stati brutalizzati dalle definizioni di genere, disumanizzati. Conosco un mucchio di uomini che non ne possono più, incasinati, arrabbiati per i ruoli a cui sono stati obbligati. Arrabbiati quanto le donne per i ruoli che sono stati forzati ad assumere, non piangere, lavora, non dare a vedere che sei spaventato, sii maschio, tutte idee di virilità che continuano a proliferare nella cultura popolare. Che cosa sia un uomo e che cosa sia una donna, io non lo so proprio e credo non lo sappia nessuno, ma per me l'incertezza e la libertà che questo comporta è eccitante.

Credi che la cultura gay abbia a che fare con questa tendenza?
Tornerei a quanto si diceva prima, all'onda lunga della rivoluzione sessuale. Abbiamo imparato a capire che la maggior parte degli esseri umani sono potenzialmente bisessuali, non esclusivamente etero o omosessuali. Questo ci ha dato la libertà di esplorare, di provare cose diverse. Quando si legge di travestitismo femminile, ci si accorge che solo una parte di queste donne era gay, ma molte no. Spesso l'abbandono dell'identità di genere più ovvia nasce dall'opportunità di esplorare entrambe le posizioni. Credo che nel giro di poche generazioni ancora la questione del genere sarà solo un brutto ricordo.

Sei ottimista...
Sì, ma è un ottimismo che nasce dai fatti e dall'osservazione.

Parliamo di un'altra tendenza o di un altro revisionismo: il sempre più frequente parlare della presenza delle donne nella grande conquista dell'Ovest americano.
Basta guardare i fatti: nella storia americana e in particolar modo nella grande migrazione a Ovest le donne ci sono sempre state. Nel nostro paese psicologi, storici, scienziati sono finalmente d'accordo sul fatto che ci siano diversi modi di guardare il mondo e svariati punti di vista sulla vita, non soltanto uno. Fino ad ora si era sempre trattato del punto di vista del maschio bianco, ma per secoli abbiamo continuato a chiamarlo "condizione umana". Non più. Ed è su questa nuova consapevolezza che si fonda tutto. A questo sono stata sensibile fin da quando ero una ragazzina e studiavo filosofia sperando di trovare un significato all'esistenza. Beh, è da allora che ho cominciato a pensare che in quello che dicevano gli uomini c'era qualcosa di falso. Non mi era difficile capire da dove venissero i loro pensieri. Per tornare a noi, la cosa più importante che sta succedendo e che

Suzy Amis in
The ballad of Little Jo

cambierà ogni cosa è che ci si sta liberando dall'assolutezza totalizzante di un punto di vista unico, di una sola memoria, di un solo modo di ricostruire il passato, di raccontare, osservare, descrivere, spiegare, interpretare. Sulla storia del West esistono decine e decine di libri scritti da donne e un immenso corpus fotografico. Oggi, nonostante decenni di false interpretazioni e di comode omissioni, sappiamo che l'Ovest fu fatto soprattutto da famiglie, il che significa da donne, tante donne a fianco degli uomini. Si dice che i corpi femminili sono fragili, che non hanno resistenza, ma riesci a immaginare di che resistenza dovessero essere capaci le donne che facevano un figlio all'anno e che pure, tra una gravidanza e l'altra, allattavano, lavoravano ininterrottamente, facevano andare avanti la fattoria, si occupavano degli altri figli. Si trattava di corpi fortissimi, misteriosamente forti.

Anche il mito del coraggio, della "fearless", così spesso associato alla cultura della nuova frontiera, vale per le donne come per gli uomini?
Ma gli uomini *hanno* paura. Quanto a noi, credo dipenda da come veniamo allevate. Ci hanno abituate a non reagire, ad essere carine e a dare agli uomini quello che vogliono, a non difenderci. Ad avere paura si viene educati.

Little Jo rinuncia alla sua identità di genere per paura...
È vero, ha paura, ma sa come come affrontare le sue paure. Tutti gli esseri umani conoscono la paura e trovano un modo per non esserne sopraffatti. Il macho senza paura è l'uomo più morto che ci sia: esiste, ma è emotivamente defunto, irreversibilmente danneggiato, del tutto disumanizzato. Pensa al paradosso spaventoso messo in evidenza nei film di Coppola: padri e mariti tenerissimi che, nel "sociale", sono killer spietati. Io questo non riesco proprio a capirlo: come si faccia a essere così scissi se non si è morti sul piano delle emozioni. Di questo è interessante parlare con gli uomini, perché noi donne funzioniamo proprio in un altro modo, non sappiamo neanche cosa voglia dire separare.

Come si è sviluppata la tua consapevolezza femminista? In modo solitario o attraverso qualche forma di militanza organizzata?
Ho fatto meno pratica collettiva di quanto avrei voluto. Sono stata attiva nel *prochoice movement*, nei gruppi per la libera scelta della maternità. Direi che nel mio caso si tratta però soprattutto di un risveglio individuale. Un risveglio che ha la sua origine nel fatto di essere una donna consapevole della realtà che le sta intorno, abituata a vivere in una grande città e a lavorare in un campo dominato dagli uomini, a leggere il giornale, a tenersi informata, a interessarsi a quello che succede e a stare con gli occhi ben aperti. Ci si sveglia verso i vent'anni, ci si guarda intorno e si dice oh mio dio. È allora che, personalmente, ho cominciato a rendermi conto che la donna che viene picchiata a sangue dal marito ogni sabato notte non è poi così diversa da me.

Parlami per un momento di Suzy Amis, l'attrice che hai scelto per la parte di Little Jo.
Suzy è incredibile. L'ho scelta perché volevo un'attrice che fosse veramente bella, femminile e capace di trasformarsi.

Quanti anni ha?
Trentuno.

Sembra più giovane...
Il punto è proprio questo: quando una donna cerca di fare l'uomo le viene un'aria da ragazzino senza autorità e senza potere.

Autoritratti multimediali

Il fervore profetico di Jenny Holzer

di Dora Bassi

Alcuni anni fa, durante un interminabile viaggio in treno, dopo aver incontrato per la prima volta, a Cassel, l'opera di Jenny Holzer, per una assai misteriosa associazione mi venne in mente un idoletto cretese, la cosiddetta "Dea dei serpenti". Com'è facile immaginare non c'era nessuna apparente analogia tra i due prodotti.
La misteriosa giovinetta dagli occhi bistrati era vecchia di più di tremila anni. Corrosa dai secoli, manomessa dai restauri era arrivata a noi da distanze abissali. Appunto la lontananza, di tempi e luoghi, aveva provveduto a caricarla di significati tanti più potenti quanto meno probabili. L'installazione di Jenny era tutt'altra cosa. Un modernissimo prodotto tecnologico, intatto e levigato. Tuttavia imbevuto di un qualcosa di strano, di molto antico. Un sentore di luoghi remoti su cui sarebbe stato dannoso fare chiarezza.
Così come mi era apparsa in una angusta stanzetta di un grande, anonimo edificio tedesco, l'opera sembra reclamare un anello di vuoto e di silenzio. L'artista l'aveva intitolata "Lambert".
Si trattava di un grande parallelepipedo di marmo lucido, simile a un sarcofago, su cui era stata incisa un'iscrizione con caratteri lapidari. Sulle pareti correvano rapide le parole colorate di una cronaca spezzata: lamenti, invettive, invocazioni, sentenze. Il pensiero di una mente sconvolta registrato da un monitor. Le scritte erano realizzate col sistema del "led" usato normalmente per la pubblicità. Una voce femminile narrava, chiamava, evocava la storia di una madre e della sua bambina.
Era un pianto antico, ma allora non era il contenuto che mi aveva impressionato quanto la sua messa in forma, e, naturalmente, l'elementare evidenza di un dramma umano. Dalle gelide profondità di un mondo tecnologico scostante, indifferente, emergeva una voce sepolta, vivissima. Come tutti i presenti venni presa alla gola da un'ansia atavica, la fobia della morte, dell'interramento. In quel momento mi ricordai della dea dei serpenti, senza una ragione. Perché mai? Per la vertigine d'abisso, penso. E per il mistero, e perché l'opera d'arte più si circonda d'enigma, di inaccessibilità, più ci penetra, ci inquieta, ci segna.
Ecco, la ragazza di Creta è stata reinventata tante volte da diventare oggi l'emblema delle ansie moderne, della nostalgia di mito.
Naturalmente non sarà possibile risalire alla verità storica del suo contesto, della sua nascita, e per la nostra immaginazione questo è bene, com'è bene dimenticare per un momento chi è in realtà Jenny Holzer. Dimenticare la sua ricca famiglia, l'Ohio dov'è cresciuta, le scuole che ha frequentato, il suo trasferimento a New York, i centri di potere di Manhattan, il grattacielo Trump, le banche, le società multinazionali.
Dimenticare per un po' anche il profondo, sincero impegno sociale di Jenny, la sua militanza femminista, le sue letture filosofiche, l'inconscio collettivo di Jung. E l'invasione a tutti i livelli di penetrazione dei martellanti messaggi di Jenny. Sui grattacieli, sulle magliette vendute a migliaia, nei metrò e negli autobus turistici, ribaditi e banalizzati, ripetuti con invasamento da predicatore e - a mio avviso - senza ombra di ironia, perché i veri artisti fanno sul serio anche quando mettono in scena l'irrisione o l'assurdo o lo scandalo.
Non dimenticare queste cose per sempre, si capisce, ma finché parla l'opera e tanto da permettere a noi europei, figli di una cultura affaticata, di fasciarla con spazi di possibilità aperte che le convinzioni, le intenzioni e la realtà di Jenny, cinquantenne americana metropolitana dal volto intenso e affilato, ci limiterebbero fatalmente.

"Si tende a ricordare bene la prima volta in cui ci si imbatte in un'opera di Jenny Holzer - dice di lei Micael Auping - sia che appaia come un lampo sul tabellone segnapunti nel Candlerstick Park di San Francisco, sia che si trovi stampata con discrezione sul retro di uno scontrino di cassa."

A me era successo proprio questo.
Nell'estate del '90 mi ripresero lo sbalordimento, l'affanno nel padiglione americano della quarantaquattresima Biennale di Venezia.
L'artista l'aveva totalmente trasformato sollevando gli spazi e ciò che essi contenevano al di sopra della città, delle sue calli e dei suoi canali, trascurando il tipico clima snobistico del luogo e la celebrazione dei suoi rituali dedicati ai privilegi dell'intelletto.
Jenny Holzer, in quattro vani, con il massimo di concentrazione, aveva racchiuso il senso della sua vita di donna e d'artista stemperandolo nello stesso tempo nell'universale, nell'umano.
Qui, come a Cassel non occorre essere informati che l'artista, conscia delle problematiche femministe della differenza, cerca e trova nella sua opera un linguaggio che nitidamente dichiara il genere, perché di grandiosità, di dignità femminile è intrisa tutta la sua produzione; e la qualità del filtro attraverso il quale lei guarda se stessa, il mondo, la vita è tipica, così come una forte tensione verso il mistero, la metafisica, la smaterializzazione. In lei esiste anche una religiosità ombreggiata, di tipo panico com'era in Frida Kahlo, Remedios Varo, Eleonora Carrington, Cindy Sherman, Barbara Kruger.
Ecco come si presentava l'installazione: alle due estremità del padiglione di forma semi-anulare c'erano due stanze in verde penombra. Cripte silenziose senza luci né colori, interamente ricoperte di marmo, a parete e a pavimento.
Lungo il perimetro alcune panchine tutte uguali, poste là per il visitatore che si trovava immediatamente irretito in un'azione rituale, quasi in veste di penitente.
Detto per inciso, tutte le opere di Jenny Holzer sono autoritarie, impositive, categoriche.
Un giovanotto che casualmente mi stava accanto ha mormorato:
"Oh, Dio, sembra di essere entrati nella Divina Commedia!", ma anche lui cercava di non far rumore sulle losanghe del pavimento sontuoso inciso con scritte

tolte dal momento iniziale dell'itinerario di Jenny, un'antologia di "truisms", ossia verità sentenziose in sostanza indecifrabili o arbitrarie. Ma questo è secondario; ciò che contava era la sensazione della terra che sfonda richiamando medievali orrori di eterna espiazione. A pensarci questo era dato dal vuoto e dalla solitudine del centro della stanza inteso come quadrato sacro, come templum, luogo di verticali che trafiggono.

Queste due stanze furono definite luoghi di attesa, ma anche "purgatori". Malgrado i tetri richiami, su tutto questo si sentiva aleggiare un riso infantile, qualcosa di puro, di innocente, di fantasioso.

Era forse l'attesa dell'artista che sorvegliava l'attesa del visitatore e lo spingeva verso la vera meraviglia che stava al centro; in un cuore esploso.

Si trattava di una stanza tutta di marmo come le altre, ma pulsante di vita e instabile per le scritte colorate che scivolavano come l'acqua di una cascata artificiale lungo le pareti, e si moltiplicavano per la natura speculare dei rivestimenti tirati a lucido, dando a chi guardava un senso di lievitazione, di immaterialità, all'interno di un prodigio luminoso.

Riporto il testo inciso. Si tratta di una maternità sofferta, probabilmente un parto con taglio cesareo.

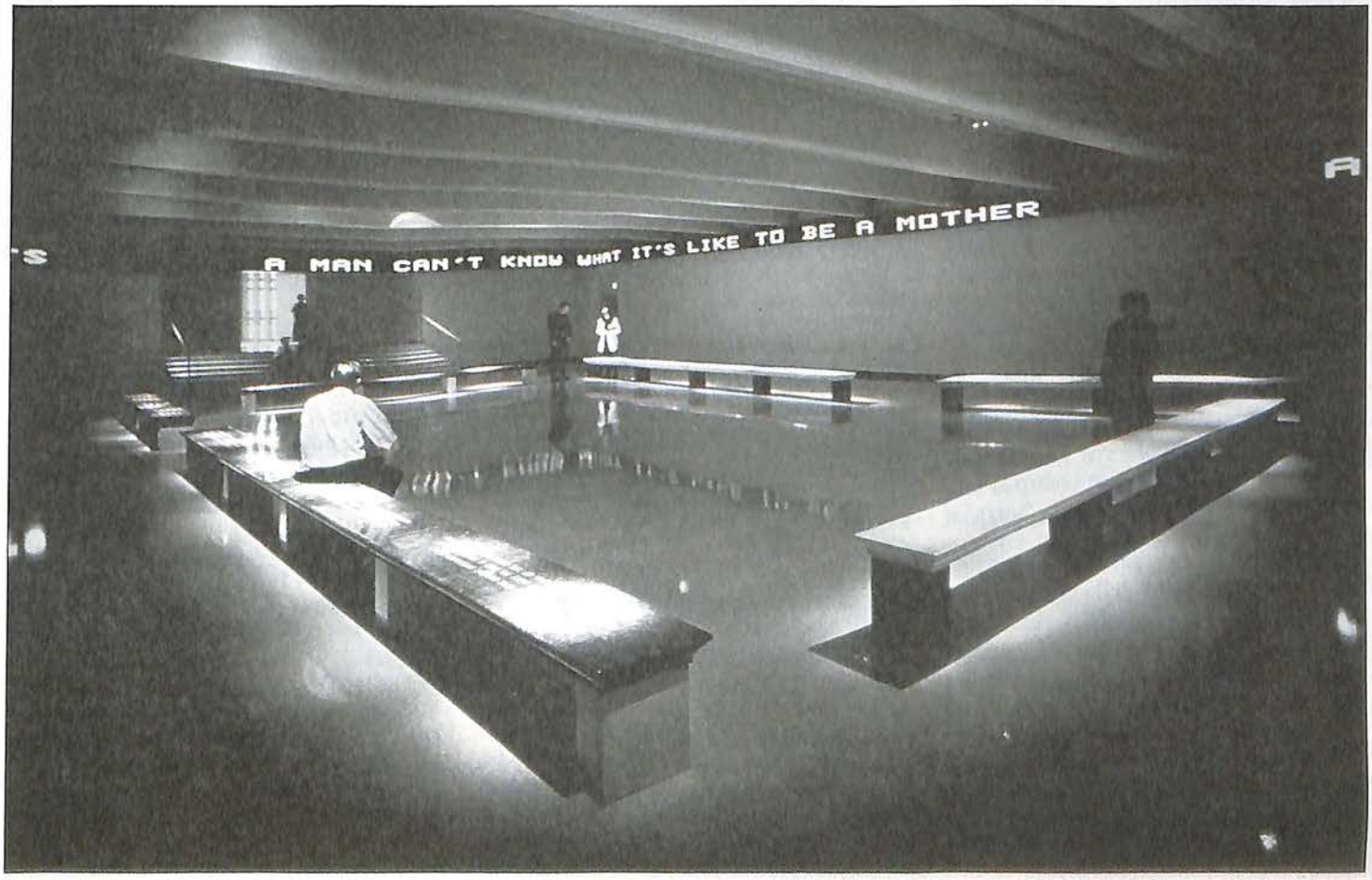
"*Sono indifferente riguardo a me stessa ma non riguardo alla mia bambina. Ho sempre giustificato la mia inattività e la mia noncuranza dinnanzi al pericolo perché ero sicura di essere la vittima di qualcun altro. Indugiavo e ghignavo in colpevole anticipazione. Ora devo essere qui per badare a lei. Provo a vedere se riesco a sopportare il suo dolore. Non ci riesco. Sono furba e disonesta nel parlare di perché dovrei essere lasciata vivere ma non è così per quanto riguarda lei. Dovrà star bene perché la sua mente non le offrirà alcun nascondiglio se la malattia o la violenza la scoveranno. Voglio essere più che la sua guardia e l'amica del suo carnefice. Fottuta me e fottuti tutti voi che le fareste del male.*"

Se ben ricordo, il pellegrinaggio continuava transitando attraverso una stanzetta incandescente per le undici grandi insegne *led* che si incrociavano e si rincorrevano. I testi: apocalittiche previsioni sulla distruzione dell'uomo e del pianeta e un autodafè personale. Ogni tanto, a scadenze preordinate, la stanza piombava nell'oscurità e nel silenzio. Una parafrasi dell'annullamento totale o una concessione di pausa, di snebbiamento? O una fiction dell'infinito vuoto che sta oltre?

Anche qui Jenny punta sull'ambiguo e in tutta l'opera complessivamente gioca sull'opposizione dinamica tra luce e tenebre, caldo e freddo, aggressivo e tenero, gioia e dolore, presenza e assenza, terrestrità e ascesi.

Hanno scritto molto (e anche ironizzato) sul suo fervore profetico, sulla mimica rituale, sull'insistenza del sacro in assenza del *sakerdos*. L'hanno accostata a sciamani illuminati come Beuys, ad intellettuali della forma come Serra, a geniali prestigiatori come Andre, ma, al di sopra di chi sia e da dove provenga Jenny sta la lucida farneticazione della sua opera, l'espressività ai limiti di rottura della sue forme, e allora, senza offendere nessuno, si pongono alcuni interrogativi che non riguardano soltanto lei ma toccano l'arte in generale.

Ci si chiede cioè se l'arte intesa come pura elaborazione di forme, quando venga privata della facoltà unica di affidare a potenti simbologie il sentimento del vivere nella concretezza dell'accadimento quotidiano sia utile a qualcosa, e a che serva la parola estetica e il puro esercizio di intelligenza se non si compromette con l'ordinario, il banale. Nella penombra di queste domande l'opera di Jenny guadagna in solidità, coraggio, fascino e inoltre serve a sottolineare un filo conduttore che unisce, in una analoga ricerca di identità, per un parallelo guadagno di autenticità e indipendenza, artiste donne solo apparentemente dissimili, che da Charlotte Salomon, attraverso Louise Becker, la Nevelson, Germaine Richier e altre ancora, si tendono l'una all'altra la mano.

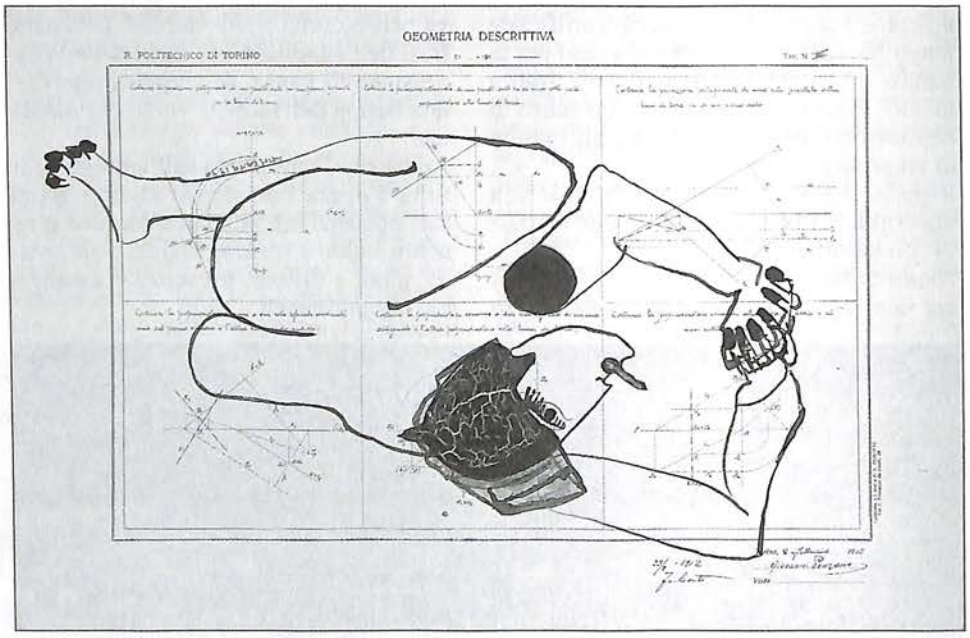


dall'installazione di Venezia, 1991-92.

Le lingue stilettanti di Carol Rama

di Annarosa Baratta

Mi dico quanto sarebbe curioso sottolineare le declinazioni dell'idea di forza nell'operare femminile, mentre Olga Carol Rama (1) – torinese, classe 1918, *l'eroica, esotica, eretica* del bel saggio dell''85 di Lea Vergine – parla. Parla dell'infanzia felice ("prima di tutto sono sorretta da una realtà lontana che è quella dell'infanzia e poi da quella di oggi. È una grande forza l'infanzia, sì") e da essa recupera "l'umorismo pazzesco" con cui ha temperato il "vuoto di realizzazione" che all'infanzia è seguito fino ai sessant'anni, fino all'*Altra metà dell'avanguardia*, la mostra milanese che nell''80 le ha dato nuova visibilità fuori dalla cerchia preziosa degli amici di Torino. Risponde alla mia domanda sulla 'passione' del dipingere: "Passione è una parola quasi amorosa, quando ho iniziato non ne conoscevo il significato, lo so ancora abbastanza poco adesso, che sono vecchia. Ho iniziato giovanissima ad avere un comportamento anomalo, di trasgressione, di contestazione, per delle rivalse che vengono da tutt'altro destino: quello di essere agiatissima e poi, per un fallimento, poverissima". Da qui, dal suicidio del padre, "le ire, le rabbie; che sono lo strumento che ancora oggi uso contro la mia vita difficile e la paura. Questa 'forza' o vitalità o grande contraddizione – non so – mi ha messo a disagio per quanto riguarda la quotidianità della vita ma è stata una possibilità di minor rischio per la mia esistenza. E c'è una grande cosa, per altro conto, che tutte queste emozioni e tutte queste anche disperazioni in inizio hanno portato: una grande apertura mentale, e una curiosità, erotica, un gusto per le cose che non si devono fare e non si devono dire, un compiacimento insomma... Voglio dire però che la mia rabbia, la mia ira, non sarà mai vicina a nessuno, perché una donna ha la forza particolare di saper convivere da sola; la violenza profonda che può avere una donna come me, e adesso anche vecchia, mi aiuta, mi dà coraggio...". È la forza di *rifiutare il rifiuto* di Louise Bourgeois. E ancora: "...io credo che dove c'è l'ira e la rabbia ci sia poco posto per l'amore... perché c'è poi anche una rabbia del corpo, che io non ho mai sentito di altre donne." Pare di avvertire – e rifiuti la determinazione meccanica, sottolinei piuttosto lo scatto dell'immaginazione – pare di avvertire nella lontananza delle ragioni nascoste un eros inconciliato, l'enigma del sesso che oggi approda all'autosufficienza del mimo imperturbabile e astratto (v. *La corona di Keaton*, 1994), dopo essere esploso nei corpi mutili e nelle lingue di fuoco delle *Appassionate* dipinte negli anni '40 (così come nei falli mulinanti dell'erotismo sguaiato della follia) o nei rossi barocchi dell'*Afrodisiaca* e delle *Nuove seduzione* dell''80.



Carol Rama, Persona, *1990*

Le emozioni, le disperazioni, le ossessioni, le fascinazioni: la memoria del corpo, il corpo e il suo sentire si recuperano a ritroso dai feticci di questa produzione, il cui linguaggio è irriducibile al neutro, il cui segno non ha Accademia alle spalle. Carol dipinge per forza di visione.

Non stupisce l'ammirazione di Manganelli per lei: c'è nella pittura di C. R. – oltre alla ribellione beffarda alla convenzionalità del linguaggio, alla sua grammaticalità codificata – un *immaginario sovversivo e derogante*, un'evocazione che rimanda alla *nekyia* manganelliana, per cui lo scrittore poteva dire "...ci sono artisti per i quali l'autobiografia è una terra cimiteriale, feconda di miti atroci, deposito di segni, archivio ventoso di mirabili simboli, stracci favolosi; questa è

l'autobiografia pittorica di Carol Rama". Con la fragile, altera regalità dell'attrice, la donna si mette in scena: aggressivamente, per mantenere in pari il suo conto con la vita. Parla, Carol, in un *recit* rizomatico, provocatorio e figurale: che strappa lacerti di vita, di una realtà che nell'oltranza dei segni si nega come tale per assumere valenza onirica, mitica; con una altalenante, inestricabile ambivalenza di vanità e di finzione, di volto e di maschera, di autobiografia e di teatro, parla, Carol, dell'ira, del rancore e della sfida: dei sentimenti 'forti' con cui si è protetta fino ad oggi, a questi suoi settantasei anni incredibilmente vitali. E intanto rapida tratteggia col pennarello tre torsi maschili, come cariatidi di eroi che esibiscono una virilità impudente e tenera insieme (l'ossimoro è figura di Carol). Sono, le sue, parole che a volte nei fogli si impennano per emblemi, per parvenze ritornanti. Voce che parla sotto le parole, avevo una volta pensato; pittura in cui si oggettualizza e si fa altro un patrimonio di esperienza, una eredità domestica (penso alle dentiere, alle *renarde*, alle forme da scarpe, all'attrezzeria della casa d'infanzia), che Carol fa fruttare dilapidandola, nella cifra dello sperpero, del dispendio feroce, in una sorta di *levitazione discenditiva* nella memoria che inventa (*inventare è in fondo ricordarsi*).

La pittura *come menzogna*: menzognera, straordinaria *epifania dell'ordinario*.

La pittura come "grandissima guarigione".

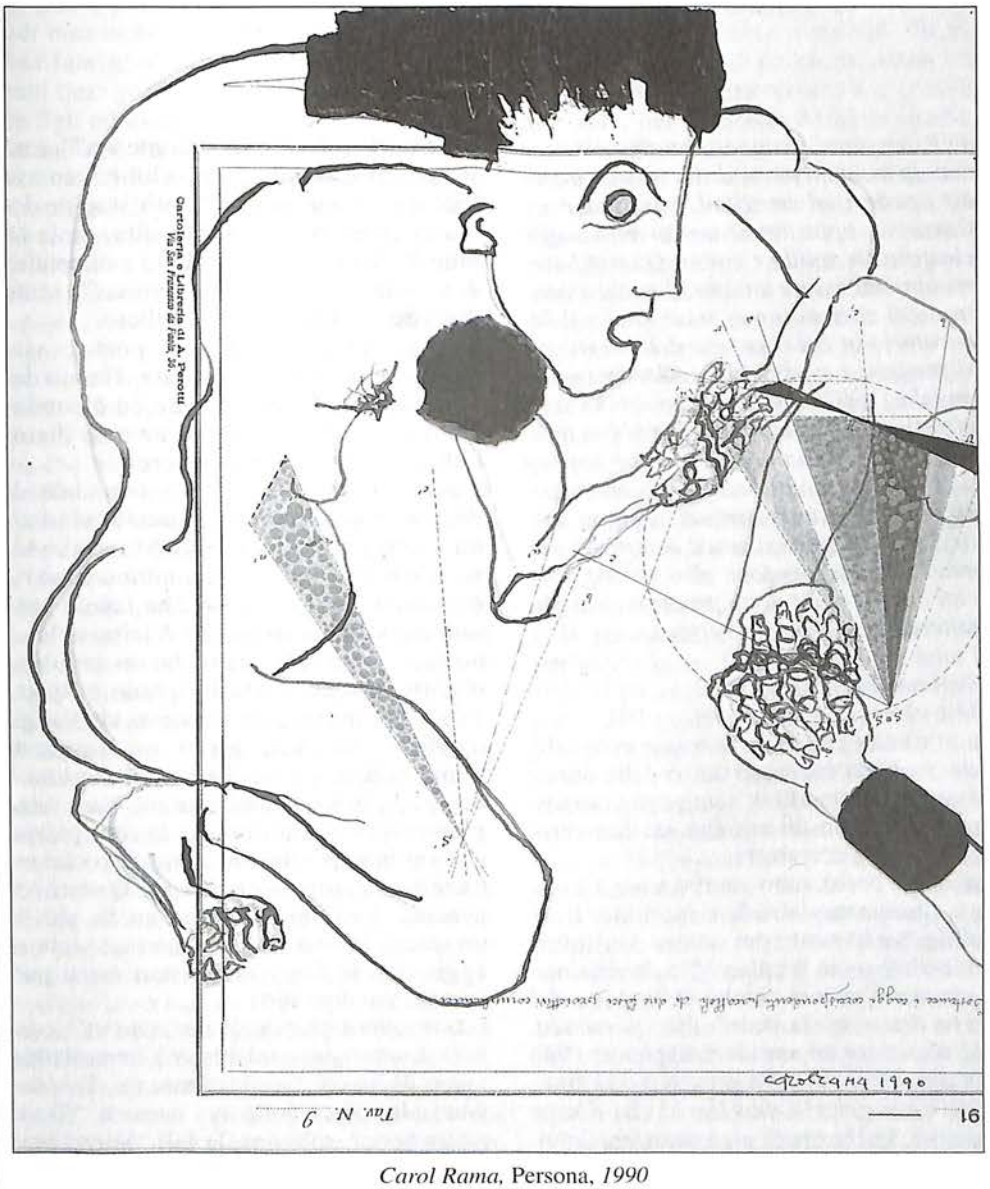
Nella forma, secondo l'altra figura, quella dell'iperbole, Carol Rama libera e insieme contiene eccesso e paura e nell'impaginazione inorientata insegue e fissa l'ubiquità dell'immaginario.

Se tra il '50 e il '70 si era dedicata alla ricerca a stratta e materica (gli anni delle *Fasi*, delle *Variazioni*, di *Pornografia*, dei *Bricolages*, del *Movimento* e *immobilità di Birnam*), dall'80 è ritornata alla sua mitologia personale. Recupera, per accenni che si direbbero un marchio, i motivi degli inizi, anche se viene meno la disseminazione delle figure nello spazio, se è un segno continuo, nero netto e debordante, a costruire l''incubo' sul foglio (v. *Persona*, *1990*). Carol persegue, recuperandola dalle divagazioni, la propria identità pittorica. Arriva fino ad oggi, per esempio, trasformata in decorazione turrita ne *La corona di Keaton* (1994), quel *nucleo generativo* che è la coroncina di mimose delle *Appassionate*, che – battuta a fuoco – si era fatta di ferro nell'*Afrodisiaca*. E ancora: lingue stilettanti, unghie nere ("ma non c'è la rabbia delle donne, c'è la rabbia del mondo"), dita disarticolate e improvvisamente scheletriche nelle figure ora a tutto campo, terragnamente espanse, che Carol sovrappone all'astratta razionalità della tavola di geometria descrittiva, ancora materiale di casa, progetto ordinato su cui far confricare l'immagine eterodossa.

Accosta in maniera inedita i materiali (le tele dei *fondo capote*, le gomme, il metallo, le carte intelate) e i temi di sempre (l'angelo, la caduta, il fallo, la vulva e la piuma), come a segnare il valore della persistenza sotterraneamente implicita nella variazione, la contiguità di memoria e improvvisazione.

In questo lavoro'gioioso' ("se io ho una gioia è quando lavoro"), Carol Rama, trova la 'forza' che gli accadimenti hanno rischiato di toglierle; qui l'economia del desiderio elude la normalizzazione mortificante del principio di realtà.

In questo teatro personale Carol reinventa la vita con i suoi traumi, sollecitata all''invenzione' della forma dalla sua "cultura di strada" ("talmente bella che non ho rimpianto", ma "non sono colta, non sono preparata a niente"): nata quando, dai tredici anni in avanti, ha conosciuto "una realtà diversa. Una realtà dove io tagliavo scuola per andare al Museo Egizio, in una chiesa a vedere le stazioni della Via Crucis, in qualunque posto, nelle sale da ballo al mattino, nei cinema, in qualunque posto a guardare i barboni, ma non a scuola". E attraverso questa forma "maleducata"elabora lucidamente e raffinatamente lo statuto fantomatico, visionario, del suo linguaggio.



Carol Rama, Persona, *1990*

Nota

(1) Olga Carol Rama è nata nel 1918 a Torino dove vive e lavora. Dal 1945 ad oggi ha tenuto numerose personali in Italia e all'estero, ma le mostre che l'hanno imposta all'attenzione del grande pubblico sono state la rassegna internazionale de *L'altra metà dell'avanguardia*, del 1980 a Milano e la personale del 1985, sempre a Milano e sempre a cura di Lea Vergine.

Per l'ampia raccolta documentaria si segnala *Carol Rama* (Allemandi, 1989), il catalogo a cura di Paolo Fossati in occasione della mostra al Circolo degli artisti di Torino.

Guerra e nazionalismo

Un carteggio sulla ex-Jugoslavia

a cura di Maria Redaelli e Paola Redaelli

Le lettere che qui pubblichiamo sono tratte da un volume uscito in Germania* – Briefe von Frauen über Krieg und Nationalismus *[Lettere di donne sulla guerra e il nazionalismo], Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1993 – che raccoglie la corrispondenza che si sono scambiate quattro intellettuali della ex Iugoslavia nel periodo compreso tra il giugno 1991 e il novembre 1992. Le quattro donne, Maruša (1), Biljana (2), Radmila (3), Rada (4), amiche dai tempi in cui appartenevano all'Unione degli scrittori iugoslava, hanno in comune un passato di lotta contro la repressione del vecchio regime e contro i sorgenti nazionalismi. Ora ciascuna di esse dovrebbe avere una nuova patria (chi la Slovenia, chi la Croazia e chi la Serbia), ma nessuna può riconoscere la sua patria in uno dei nuovi stati nato dallo smembramento della ex Iugoslavia. Sono, tutte, diventate straniere, anche se due di loro, Biljana e Radmila, non sono state costrette a lasciare le loro città. Le loro voci, pur così diverse e caratterizzate, si fondono fino a ricostruire un unico quadro della guerra, estremamente articolato, in cui il punto di vista risulta radicalmente diverso da quello di altre sia pur sconvolgenti testimonianze, e per cui l'unica chiave di comprensione adeguata si dimostra essere quella capace di non perdere di vista il nesso indissolubile tra vicende individuali-private e collettive-pubbliche.*

Sono il punto di vista e la chiave di comprensione di coloro che non hanno più un luogo da cui osservare e parlare, per le quali tutto il mondo è diventato un altrove. Anche a Berlino, lontano dalla guerra, dove una delle quattro donne, Maruša, si è rifugiata, incomprensibilemente, sotto casa, vengono ammazzati dei curdi: in forme diverse, nel cuore della ricca Europa, si riproduce ciò che a Sarajevo ha assunto l'aspetto della carneficina quotidiana. La nostalgia e il rimpianto passano dunque in secondo piano: parlare, osservare, senza un luogo da cui farlo, significa dover gettare profonde radici in se stesse; perché le radici 'tengano' occorre non prescindere mai da nessuna parte di sé, tessere insieme pensieri ed emozioni, passione e riflessione, approntare un terreno sufficientemente solido e coeso. Queste lettere, oltre ad essere un atto di accusa contro ogni nazionalismo, sono anche il laboratorio in cui ciascuna delle scriventi si prepara e si esercita, parlando con le amiche, a parlare di nuovo anche agli altri (in una lingua nuova che abbia fatto sue anche le giuste ragioni dello sloveno o del serbo croato) perché non rimangano per sempre tutti estranei, per non sentirsi per sempre estranea a tutti. È per questo che, leggendole, ci si sente partecipi dell'avviarsi di un processo, sia pur faticosissimo, di ricostruzione.

Berlino, fine maggio 1992

Mie care,

non ditemi che sono una sentimentale, che reagisco nel modo tipico delle donne e che ho un modo di sentire melodrammatico... Non ditemi che mi lamento, perché mi piace vivere...

Apro gli occhi, tutto intorno a me è bianco, illuminato dal sole e morbido. Solo alla schiena sento dei dolori. Un'infermiera mi sente il polso. "Per favore non operatemi ancora perché dalla parte del rene destro mi fa male", dico gemendo. L'infermiera mi sorride e risponde: "Ma ormai è passata". Mi giro verso la finestra dove giace *Il mio David* che dorme ancora. Poche ore fa gli è stato trapiantato il mio rene. Guardo a lungo il suo viso calmo. Mi ricordo della felicità di quando è nato, della felicità di quando sono nati gli altri due bambini. Questo momento non è un po' come quello della nascita? Maruša, non essere così sentimentale, mi dico. Questo è il minimo che potevi fare per tuo figlio. I medici mi avevano detto prima dell'operazione: "Non è un dovere materno, ma un dono materno". Anche se cerco di vederla in maniera razionale, non ci riesco. Per me non è né un dovere né un dono, è qualcosa di completamente naturale e di implicito. È proprio così, semplicemente così. Chiedo all'infermiera: "Come sta?", e mi sento come allora, quando lui è nato e io feci al medico una delle più stupide domande possibili: "Ma, le dita, ce le ha tutte?". Aspetto. Mi appisolo e dimentico dove sono. "Dov'è la mamma?", sento domandare. David si è svegliato.

Due giorni dopo l'hanno portato via: l'operazione non era riuscita. Hanno dovuto togliere il nuovo rene ed è cominciata l'agonia... Un'operazione dietro l'altra, per farlo sopravvivere.

Siedo sul balcone di un ospedale di Berlino e accendo una sigaretta via l'altra. Sono stanca da morire. Mio figlio vive. Guardo il verde della città e sono riconoscente a tutti quelli che hanno pensato a noi in questi giorni. Vicino al lettino stanno tutti gli scritti che mi sono stati portati da casa. Da Belgrado e Rjeka, saluti da Lubiana, da Sarajevo via Parigi, da Koper. In questi giorni mi è apparso finalmente in modo chiaro che Berlino è diventata la mia casa, che mi sono semplicemente riconquistata la mia patria, che mi hanno tolto un anno fa e che mi hanno restituito come stato. Questi bei pensieri dei miei amici, da quella che fu un tempo la mia patria o, come spesso si aggiunge, la Iugoslavia, non me li può portare via nessuno.

L'infermiera chiede di me. David è sveglio. Lentamente mi muovo barcollando verso di lui. Niente lacrime, mi dico davanti alla porta della sua camera. "Tutto andrà bene", mi consola lui. "Vorrei proprio andare al mare". Ah, ha deciso per la vita.

Mi siedo davanti al letto, gli leggo i saluti, gli racconto di chi ha chiamato, cerco di convincere sia lui che me stessa, come è spesso successo, che la vita è bella. "Mamma dove sei?", mi chiede di sorpresa. Dove sono? Già dove sono? Sono a Belgrado, da amici che già da molti anni combattono senza successo il regime, da amici, che unici e solitari, già da molti anni si oppongono all'idea della Grande Serbia e alla guerra, da amici che sono stati tagliati fuori dal mondo e che nessuno assiste.

Dove sono? A Sarajevo, dove gli esseri umani muoiono in massa, dove si uccide in nome del possibile e dell'impossibile, vicino a persone che ora dopo ora perdono i loro cari. Ammiro la loro forza, perché io, dopo questa storia col mio David, non assomiglio più minimamente a me stessa. Eppure, solo una vita era in pericolo ed era per di più nelle mani dei migliori medici.
Vedo immagini di camion e di barche stracolme di donne e di bambini che fuggono, leggo la lettera di un'amica croata che è stata invitata a Berlino, ma che non si fida a parlare apertamente all'estero per non mettere in pericolo la vita della sua famiglia e dei suoi amici. Penso a tutti quei genitori che hanno indotto i loro figli ad uscire dall'armata federale e li hanno spediti a lottare per i nuovi stati etnicamente ripuliti. Vedo tutte queste immagini di uomini che finalmente hanno trovato la loro identità con una granata in mano, e i leader della politica mondiale che cercano ognuno una propria risposta, anche se tutti quanti sanno che ogni risposta un po' falsa è peggio di nessuna risposta.
Vedo immagini che semplicemente non posso credere siano vere. Penso a persone che molto tempo fa dissero che si sarebbe arrivato a questo, persone con le quali abbiamo fatto del teatro sperimentale e abbiamo praticato l'antipsichiatria, e che ora combattono per la nuda esistenza... Vedo persone che hanno lasciato le loro case, vedo fiumi in fiamme che mai arriveranno al mare, vedo mio figlio e sono felice che viva. Mi ricordo delle dimostrazioni contro la Guerra del Golfo, l'anno scorso qui a Berlino. Ogni sera andavo alla Chiesa del Ricordo e accendevo una candela. I bambini portavano al braccio fasce bianche e noi appendevamo ai balconi delle lenzuola per la pace. Ora si fa la guerra nella mia terra. Le stesse persone che l'anno scorso andavano per le strade, adesso dicono che io non capisco che cosa succede. Non capisco che cosa succede? Non è esattamente la stessa cosa? In qualche parte in mezzo all'Europa si uccide e si appicca fuoco e non sicuramente soltanto con armi iugoslave. Anche questa è esattamente la stessa cosa. Perché non ho ancora sentito che in nome di qualche cosa uno abbia il diritto di uccidere. Fosse pure in nome della purezza etnica e della democrazia. O in nome del fatto che la popolazione sulla terra è troppa...
Non dite che sono sentimentale o che reagisco in modo tipicamente femminile o che ho sentimenti melodrammatici. Per alcuni giorni sono stata posta di fronte al fatto di quanto valore abbia una sola vita,

Maruša

Belgrado, per Berlino e Parigi, 3, 4, 5 giugno 1992
(Il tre giugno dell'anno scorso eravamo a Pristina, oh quanto aveva ragione quel ragazzino biondo, è troppo tardi.)
Mi godo la città, le casette, gli edifici, la gente, il giugno, prima del bombardamento, della fame, della guerra civile. Mi godo la città dall'autobus numero 83. Piena di desiderio, con gli occhi chiusi, vedo Sarajevo. Apro gli occhi e vedo di nuovo la città. Sull' 83 c'è un miscuglio variopinto di ceti sociali, la città sprizza un' energia ambigua che inaspettatamente irrompe or qua or là.
Da Milutin e Nataša, discutiamo per due notti di che cosa bisogna portare in clandestinità, quali villaggi delle vicinanze non hanno installazioni militari. Siamo pieni di frenesia e di paura, ma anche ben determinati a sopravvivere e a godere. Ieri sera, nel ristorante Manège strapieno, ci sediamo davanti a un piatto di patatine fritte. Gli altri bevono moderatamente, noi ci dividiamo una birra. Alla televisione danno un film russo: bunker, paludi, nascondigli, maschere antigas e domande sull'inizio e la fine del mondo. Il nostro stato d'animo cambia di continuo, passiamo da una certa euforia a una forte depressione, ma, in questa alternanza, è il nervosismo a dominare. Lo stesso succede alla città. Nei bus strapieni, le persone più giovani si scusano in continuazione e ringraziano eccessivamente per un paio di centimetri di spazio e per la possibilità di stare in piedi anche se su una gamba sola; i più anziani sono come al solito "duri di cuore".
È la paura che fa diventare le persone perbene. Anche il nostro velo da lutto è stato il risultato di questa ambigua energia. 1.300 metri di pezzi di carta da disegno nera tenuti insieme da persone: una catena che dalla Casa dell'Albania raggiungeva piazza Slavija. Centomila persone tutte insieme, donne, uomini, bambini in carrozzella, cani. Fra loro ce ne erano alcune che io non avevo visto da anni e che non avevano preso parte mai ad alcuna manifestazione. Ho incontrato amici ormai dimenticati da anni e conoscenti. Poi c'erano anche alcuni militanti del Movimento di rinnovamento serbo. Alla fine, quando la catena passa davanti al palazzo del potere, come un uragano sotterraneo il grido "Slobo, vattene!" e il velo nero viene alzato. Al ristorante London, c'è Yasminka che dà senza tregua notizia della manifestazione: "Il velo nero attraverso Belgrado dalla Casa dell'Albania a piazza Slavija come segno di lutto per le migliaia di morti in Bosnia-Erzegovina. Portiamo in silenzio il velo nero da piazza Slavija alla Casa dell'Albania". Al Parlamento e al Presidio abbiamo gridato: "Queste sono delle elezioni". Alcune persone hanno tentato di impadronirsi del velo nero, ma ci hanno rinunciato, docili come bambini, quando hanno sentito di che cosa si trattava. Persino capi-partito come Draskovič e Veselinov si sono comportati civilmente. Abbiamo ridotto al silenzio gli urlatori e abbiamo pregato chi aveva il capo coperto di scoprirsi. Nikola ha chiesto a un vecchio che portava un berretto da cetnico di togliersi perché si trattava di un "funerale". Il vecchio ha obbedito e ha detto. "Ma, sono tutti vestiti di chiaro..." E allora Nikola: "Ma io sono musulmano..." E il vecchio: "Ah già, ci sono uomini buoni e cattivi". C'erano anche degli impazienti: "Ma cosa stiamo aspettando? Perché non ci sediamo, perché non li cacciamo via?". Soltanto i fotoreporter si sono comportati da incivili: per due volte hanno formato un circolo intorno a noi. Noi abbiamo spintonato, gridato, imprecato, ma non è servito a niente.
Cerco di raggiungere Rastko, è inutile. Che dall'altra parte abbiano già bloccato i telefoni? Questo pensiero Nataša lo rifiuta decisamente e ritiene che io sia una che diffonde panico. Certo che non ci saranno sanzioni, né blocchi del telefono, né bombardamenti. Bene: le sanzioni ci saranno (sono già in vigore) e ci sarà la guerra civile, ma non bombardamenti! Io mi meraviglio che ci sia ancora chi crede nella razionalità della politica europea e mondiale, nell'ordine e nella ragione. "Là decide gente intelligente". Ma come? E Hiroshima? C'è mai più stata, da allora a oggi, ragione?
Corro attraverso la città, le immagini penetrano in me. Chissà se tutto questo, poi, sarà solo un ricordo.
La notte scorsa, un ultimo colloquio con Jeffs a Lubiana. Il ricevitore crepita. Domando se qualcuno in Slovenia, tra gli "indipendenti", protesta o perlomeno ha fatto qualche commento sul tentativo di intervento militare da parte del governo sloveno. Anche un idiota capirebbe che esso significa solo un'escalation della guerra. I nuovi stati cercano di battersi sul tempo nel decidere sanzioni e nel fornire la loro versione dei fatti. Che vengano tagliate le linee telefoniche, per loro è solo questione di interpretazione.
E che piacere poi: la dolcezza del potere di un cretino e delle centinaia di persone che gli tengon bordone si diffonde come la peste. Da una parte i potenti e gli infettati, dall'altra gli impotenti e le persone perbene. Viva gli impotenti!

Vostra Biljana (2)

14 luglio 1992, caduta della Bastiglia!
Cara Radmila e cara Rada,
arrivo sul suolo dello stato sloveno: Brnik, la sera tardi. Come sempre lascio per ultima l'aeroplano e come sempre mi trovo in coda: la maledetta 'monica', libri, il nostro manoscritto, gli altri manoscritti, carte, il tutto nel sacco di marca Sebastian. Tira su tira giù, non posseggo copie, non posseggo un'altra macchina da scrivere e trascino tutto per la pista. All'improvviso, a metà strada, mi si para davanti un gigante con le mostrine da

impiegato dell'areoporto. Senza dire una parola, si butta il sacco sulle spalle e lo trascina nell'edificio dell'areoporto fino alla coda in attesa. "Grazie, molte grazie", grido dietro all'impiegato che già si sta allontanando alla svelta. Sul suo viso rude compare un sorriso e sparisce. Due sportelli di polizia e due code, a destra una cabina attraverso cui non si può vedere. Mi metto in punta di piedi per localizzare eventualmente Rastko o Albert. I raggi x sono di fronte a una porta attraverso cui non si può vedere, la porta di entrata in Slovenia. Certo è che si tratta di un aeroporto organizzato in maniera claustrofobica e raffinata. Tutte e due le code si muovono appena. Forse siamo arrivati vicino ai cinquanta dolenti viaggiatori da Skopje. Spingo avanti il sacco con il piede, un pezzetto alla volta, e fumo nervosamente la mia Lucky Strike comprata al mercato nero di Skopje. Al terzo banco di polizia, che in realtà è una mini cabina con un'entrata stretta, non c'è nessuno. Chiedo a voce alta: "Ma perché non aprono il terzo?". La compagna di sventura accanto a me nella coda di sinistra, che sedeva vicino a me in aeroplano, mi dice a bassa voce e piena di comprensione: "Probabilmente non si erano aspettati un tale assalto di viaggiatori". "Così tanti viaggiatori?" La sua fila improvvisamente diminuisce. Passano quelli che non devono pagare nessun visto, ovvero i cittadini della Croazia e della Slovenia. Nella mia fila, quella di destra, si sta formando un vero e proprio ingorgo. Mi siedo, mi alzo, fumo, faccio due passi avanti e due indietro. All'improvviso sento il grido isterico di una dolente viaggiatrice: "Ma io non sono una serba!". Ad ogni buon conto, il poliziotto tiene palesemente in mano un passaporto serbo. La dolente viaggiatrice fruga ed estrae non si sa quali carte e parla di una casa a Poreč di sua proprietà. Accanto a lei un uomo, che pure spiega ai poliziotti arrivati in rinforzo che la donna non è una serba. Il poliziotto con berretto e barba, probabilmente il responsabile di quelli che stanno dietro lo sportello, si mette anche lui a gridare, puntando il dito sulla carta che ha portato in Slovenia la donna "che non è una serba": "Questo è un documento serbo, un documento serbo!". La coda di destra in cui mi trovo incomincia a muoversi. Gli uomini davanti a me tengono il capo chino, il cuore mi batte selvaggiamente. Dentro di me montano collera e nausea. Manca veramente poco a che io mi metta a piangere e a urlare con tutte le mie forze. Dopo un certo tempo, la donna "che non è una serba" passa il controllo. Non ho visto se ha pagato il visto, ma l'ho sentita dire due volte che lei per parte di padre era croata e per parte di madre macedone. Dio mio che tormento, dove sono Rastko e Albert? Mi aspettano? E dove mi aspettano? Se non mi lasciano entrare, tutto ricomincia da capo, il sacco e tutta quella strada... Se mi chiedono della mia nazionalità dirò, proprio per la donna "che non è una serba", che io sono una serba e che, per quanto mi riguarda, possono anche stampigliarmelo sulla fronte. La collera mi stravolge: sono già due ore buone che me ne sto qui in piedi e aspetto in questo piccolissimo spazio, nell' "anticamera" dello stato in cui voglio andare. Accanto a me, i penultimi dolenti viaggiatori dichiarano a un poliziotto nero e dallo sguardo torvo – i blu come i neri sono molto giovani – che loro si trovano qui per motivi di servizio, che la loro ditta di Skopje ha una filiale in Slovenia, probabilmente di vini, e che anche il direttore della ditta si trova qui. Il poliziotto nero urla: "Non gli sta scritto in fronte che è il direttore!". Questa gente viene dalla Macedonia, lo sento e lo vedo, hanno lo stesso passaporto che ho io, come la donna " che non è una serba". La Slovenia ha riconosciuto la Macedonia, e per questo si vessano le persone, si chiede loro quanto denaro hanno portato, quanto hanno intenzione di spendere, dove andranno a dormire, ecc. Poi anche loro possono passare. Hanno dichiarato al "giovane difensore del suolo natio dall'invasione del Sud" tutto quello che c'era da dichiarare, con pazienza e solerzia. Tremo, ancora un minuto ed esplodo. Accanto a me ci sono alcuni albanesi, i loro passaporti sono stati messi da parte. Gli albanesi prendono posto con tranquillità. Io porgo il mio passaporto. Una pioggia di domande si abbatte su di me. "Perché viene in Slovenia?". "Per motivi privati". "Per quale motivo viene in Slovenia?". " Qui abita mio marito". " Ha qualche prova?". "No". "Quanto denaro ha con sé?". "Cento marchi". "Faccia vedere il biglietto". " Non c'è nessun visto". Certo della sua vittoria, il capoccia sogghigna, capoccia di un settore in cui non è difficile essere il capo appunto, quando si ha un'uniforme e un'arma.

"E perché no?", la mia voce trema di collera. Il capoccia lo nota e dice trionfante: "Non c'è visto, qualcuno deve garantire per lei". Prende il passaporto e il biglietto ed entra nella cabina attraverso cui non si vede. Intanto non può trattenersi dall'osservare: "D'altronde, chi è che ha iniziato per primo con i visti?". Poi torna indietro, si siede al suo posto e si mette a leggere il giornale. Chiedo al poliziotto biondo di sinistra, sul cui viso registro una traccia di disagio, se c'è una nuova regola, se non basta più pagare il visto. Risponde piano e con gli occhi abbassati che da circa dieci giorni esiste una nuova norma che prescrive che per ogni cittadino della Repubblica federale iugoslava debba esserci qualcuno che garantisca in Slovenia, e che perciò un visto non basta più. Dico al poliziotto nero che qualcuno mi aspetta, però lui alza le spalle. Chiedo a una poliziotta di passaggio di andare dietro alla porta attraverso cui non si vede, ma dove probabilmente si nasconde una sala d'aspetto, di informare le persone che mi aspettano, chiamando il nome Mocnik o Mrgole. Torna indietro ben presto e dice che non c'è nessuno con quei nomi. Quando le chiedo se ha fatto chiamare i nomi, mi risponde che non era necessario perché "molto chiaramente" non c'era nessuno ad aspettare. E aggiunge con quelle sue labbra stupidamente pitturate: "Ma perché si arrabbia?". Di nuovo dico al poliziotto nero sprofondato nella lettura del giornale che deve cercare la gente che mi aspetta e che può garantire per me. Il capoccia non alza nemmeno lo sguardo. Quell'oca della poliziotta pitturata mi viene vicino e ripete: "Non si arrabbi!", con un sorrisino artefatto e con il potere che le dà l'uniforme. Gli albanesi siedono pacificamente e parlano tra loro sotto voce. Io vado avanti e indietro, e fumo. Ah, se potessi mettermi a urlare! Dopo una mezz'ora il capoccia dice: "Proviamo ad andare a vedere se c'è qualcuno che aspetta?". Ha in mano il mio passaporto e il mio biglietto. Io lo seguo obbediente fino a una porta attraverso la quale non si può vedere, proprio di fianco all'altra già che ho già detto. "Sì, lo vede anche lei che non c'è nessuno...", sogghigna. Poi la porta principale. Là c'è Albert distrutto, accanto ad altre persone. Il capoccia domanda: "È suo marito?". "No, è un mio amico". Poi la carta di identità di Albert e il mio passaporto vengono fotocopiati e le mie cose passate attraverso i raggi x. Mi metto a sbraitare per tutto l'aeroporto che ci penserò io a far sapere a tutti di che razza di nazismo sono capaci, che sembra di essere in un brutto film. Albert guida da questa parte le persone che stavano nella sala d'aspetto (perché ha capito che le si voleva tenere nascoste), perché non trattenessero ancora più a lungo gli altri tormentati viaggiatori. Era proprio il capoccia, quello a cui Albert, tre ore prima, aveva detto che era in attesa di una persona con il mio nome e cognome.

Da Lea bevo un martini dopo l'altro, fumo e do la stura al mio furore.

Per tre giorni non faccio altro che dormire.

Dopo, mi giungono un po' alla volta le più svariate storie su tutti i tormenti che sono stati subiti alla frontiera slovena.

La vostra Biljana

È notte profonda, come sempre.

Seconda metà di luglio, da qualche parte a casa

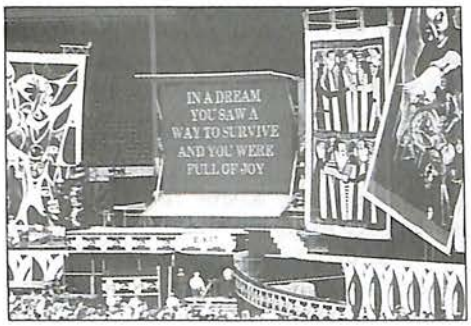
Cara Radmila,

finalmente sono al mare, do aria alla casa, vado a raccogliere un fico maturo dall'albero (purtroppo Jacob è stato più svelto di me), passeggio fino alla piccola cappella di San Pellegrino e rastrello gli

aghi di pino che la bora ha spazzato dappertutto. Il melograno è ora in piena fioritura, mentre le magnolie non volevano saperne di fiorire quest'anno. David pensa che la palma abbia la mia stessa età, i bambini possono essere veramente spietati. Ana è felice perché ha passato tutti gli esami e dice, lasciando penzolare le gambe nel mare: "Siamo proprio quasi felici come una volta".
Cara Radmila, scusami se ti confido tutte queste leziosità marine, ma forse la mia lettera ti porta un po' del profumo del mare fin là, nel caldo di Belgrado. Biljana l'ho vista a Lubiana, solo molto brevemente. Non ha ancora superato lo choc che ha dovuto subire alla frontiera slovena. Come serba non ha alcuna possibilità di passare la frontiera croata (decreto del 9 giugno).
Andiamo in barca a vela a Pola attraverso l'Istria, da buoni amici. Il Carso è da sempre malinconico, ma in questi giorni lo è di più. Passaporti, frontiere e doganieri, croati che sono gentili perché io ho una targa tedesca. Ho avuto la sensazione orrenda che avrei potuto tirar sotto cinque persone senza che quegli uomini in uniforme smettessero di sorridere. Andiamo in barca a vela: vento favorevole, sole, amici, ma, Radmila, anche il mare non è più quello che era. Da lungo tempo sono taciturna e muta, in verità lo sono da Sarajevo. Fisso il mare che non è più quello di una volta e tento di cercare parole, ma queste hanno altri significati da quelli che avevano un tempo. Davanti ai miei occhi, si dipanano immagini di orde e di popoli balcanici, così come ci descrivono i media dei paesi occidentali europei (e purtroppo anche quelli della Slovenia). Eppure tutto questo mi ricorda di più romanzi di fantascienza e film che io non ho mai letto né visto. Quanto più forte si grida democrazia e libertà, tanto più noi diventiamo numeri e non persone che hanno perso l'identità. Sento il piccolo Jacob dire dal mare: "Ho visto un pesce". Povero, un tempo ce ne erano a tonnellate qua.
Radmila, a volte penso e credo di impazzire, mi ricordo di una poesia che ho scritto dieci anni fa, mi ricordo di versi come "Il mare, era e non è più... sicuramente uno sbaglio... ombre sopra il Bosforo, donne in nero, tabacco in Erzegovina". Allora non mi era chiaro che cosa scrivevo, ma oggi maledico il fatto di averlo scritto.
Radmila mia cara, quando ci vedremo? Quella visita a Belgrado è stata troppo corta, anche Lubiana non è più Lubiana, come se tutto fosse costruito con i mattoncini dei giochi delle costruzioni. Tutto quanto l'ottimismo sloveno, lo splendore acquisito alla svelta (scusatemi, ma mi fa pensare alla Germania dell'Est) e tutti gli uomini in giacca con trentacinque gradi. D'altronde, i prezzi qui sono alti come in Germania e di amici ce ne sono molto pochi.
Radmila, su la testa, io non posso,

Maruša

4. 8. 92, New York
Vedo che il vecchio Otto di Asburgo, il grande amico dei "croati migliori", che alcuni miei colleghi hanno ricevuto e anche congedato, tiene una conferenza a Graz su "Europa senza frontiere". Senza frontiere: mio Dio, l'Europa è tutt'altro che questo. Dappertutto sorgono nuove frontiere e le vecchie vengono fortificate dall'altra parte e sempre più adddobbate con filo spinato. Questa cortina di ferro sta diventando ancora più tremenda dell'altra. Non riuscirà a passare neanche un ago. L'Europa si sta prendendo amorevole cura del suo *bantustan.*
Il giorno dell'indipendenza dello stato croato, il 10 aprile, a Zagabria, avevo una paura più metafisica che fisica. Gli uomini hanno paura uno dell'altro, si denunciano, si minacciano, litigano. L'orizzonte è completamente chiuso. Oscurità. Tutti sono fuori di testa. Noi è il pronome più usato, e tutto è nostro, "puro", "ripulito". Censura al massimo. Il vagante "Globus" ha saputo che sono in città e mi ha congedato con un attacco spudorato e spettacolare per la penna della sua giornalista intoccabile. La settimana scorsa, un titolo enorme che prendeva tutta la pagina del 16 aprile 1992: *I serbi massacrano migliaia di persone*, e Mirko Galic che voleva convincermi a pubblicare da loro l'intervista che mi ha fatto. Dopo quel titolo, ho chiamato la redazione e ho detto che la ritiravo e così, subito dopo, è arrivato l'attacco. Tutto si è trasformato, a livello di simboli. Hanno cambiato (i nomi delle città, delle strade, delle piazze). Ci hanno preso la nostra identità, è diventato uno scandalo, una vergogna, essere iugoslava e molte auto, anche la mia, vanno in giro senza il contrassegno nazionale. Adesso rispondo, quando qualcuno mi chiede da dove vengo: "Da Zagabria", o "Da Zagabria e Belgrado" che, nel mio caso, è proprio vero. "Così, lei è una slovena?", mi ha chiesto ieri un italiano. Una volta Eva Mayer mi ha presentato così: "La mia amica di Zagabria", e io l'ho inteso come una specie di omaggio a Zagabria e a noi, ma per lo più risultava che la gente non sapeva dove si trovasse Zagabria, che bisognava precisarlo geograficamente.



da Survival, *1988*

Questo 10 aprile, ho parcheggiato dietro casa, in piazza Vittime del fascismo, che i nuovi padroni, malgrado la nostra raccolta di firme, hanno trasformato in "piazza della Grande Croazia". Nessuno di noi, che ci siamo impegnati per riavere il vecchio nome e per questo abbiamo fondato un comitato, ha bisogno del loro nome. Ho gettato un'occhiata all'area attorno al padiglione di quello che una volta era il Museo della rivoluzione, dove, da quando hanno cambiato il nome alla piazza, hanno luogo tutte le proteste politiche dell'opposizione non nazionalista e antifascista di Zagabria. Ho creduto di venir riportata indietro un paio di mesi dalla macchina del tempo. Tutti quelli che conoscevo erano là, come nelle occasioni di una volta, una manciata di persone, di oppositori solitari e gagliardi. Ma, in fondo, neanche loro sono abbastanza coraggiosi. Da allora ci impediscono di incontrarci, ci attaccano sui giornali e la polizia convoca i capi del dissenso per dei 'colloqui informativi'. Questa volta protestavano contro una festa programmata per il giorno della fondazione dell'Ustascia di Croazia (il 24 ottobre 1941). Rada.
La festa per l'anniversario della fondazione dello Stato indipendente di Croazia ha avuto luogo malgrado il divieto. A Zagabria centinaia di manifesti con la vecchia carta geografica e migliaia di persone alla festa. La Yutel non ha fatto un servizio su questo, malgrado fosse stato annunciato un reportage di una mezz'ora di Bozo Knezevic. Più o meno in questo momento inizia lo smembramento della Yutel.

Berlino, 16 agosto 1992
Cara Radmila,
fa caldo lì da voi? Qui a Berlino è fresco. La mia casa è piena di bambini e di adulti che vengono da Sarajevo e io mi sento come in svendita. Non ne posso più di questa storia iugoslava, già da tre giorni ho la febbre, mi chiedo chi sono, chi siamo. Mi chiedo, Radmila, se stiamo combattendo per la nostra vita o per l'onore di alcuni uomini che hanno sviato profondamente tutta quanta la cosa, anche in nostro nome, volenti o nolenti. Mi chiedo, mi chiedo. Mi chiedo perché vivo a Berlino, proprio dentro al simbolo dello schifo europeo (forse perché da qui posso telefonare a Belgrado). Come mai tutte queste persone di Sarajevo sono qui nella mia casa, dove mi manca lo spazio per respirare, perché cerco di salvare l'onore del folclore iugoslavo, quando io l'ho sempre sfuggito.
Radmila, è fredda Berlino...
In questo momento ho la sensazione che Biljana sia la forza trainante del nostro quartetto. Tu ed io ci siamo rassegnate.

Radmila, non ci dobbiamo lasciare abbattere...
Scrivo lettere, rifletto, non riesco a portare a termine nessun pensiero... Ho la terribile sensazione che niente sarà più come era. Dunia Melcič ieri ha attaccato di nuovo sul giornale quelli che lei chiama gli iugonostalgici. Dovrebbe smetterla una buona volta! Per me, si tratta di un movimento del tutto normale, umano, del mio movimento. Vorrei essere a Belgrado, sedere al sole, bere un caffè e così, semplicemente, chiacchierare un po', e semplicemente osservare gli uomini e semplicemente scrivere un po' e semplicemente vivere un po'.
Radmila, non essere così disperata, ho la sensazione che Berlino molto presto potrà diventare Belgrado... Evidentemente alcune cose si ripetono nella storia...
Perché non dovrebbero ripetersi di più?
Baci, Maruša

Belgrado, 8. 9. 92
Cara Rada,
mi sento in debito con te, perché per tutta l'estate mi hai letteralmente sommersa con una montagna di lettere... e io ? Apro la scatola e mi appare tutto quel biancore e so che quelle sono tutte le lettere di Rada. Ma, da parte mia, non c'è molto. Così, col tempo, la tua vita mi è diventata più familiare della mia.
Anzi, della mia non riesco a ricordarmi. Quello che è stato, quello che è successo. Un po' ho scritto anch'io e ho spedito, ma non so se è arrivato, non dico in America, ma da Biljana, Maruša, e Dunja. E che è successo? Una vita estranea, la mia vita, le vostra vita, tutto si è confuso. Informazione, informazione, bugie, bugie. "Non ci sono solamente formazioni paramilitari, ma anche le informazioni paramilitari".
Mio Dio, ultimamente ho trovato nel mio cassetto la corrispondenza tra me e Biljana di nove anni fa. Che cose, mio Dio! – Argomenti: Schnee, Szymborska – fredda e precisa, Cvetaeva, appassionata e seducente... alcune persone del nostro giro (allora eravamo molte attive nell'Unione degli scrittori, il caso Gojko Djogo, le serate di protesta, il comitato per la difesa delle libertà artistiche, la sezione di Belgrado dell'Unione degli scrittori, le riunioni dell'Unione degli scrittori durante le quali abbiamo gridato, abbiamo sbraitato e ci siamo agitate: Biljana, io, Mica Danoijlič che eravamo le più focose... Si dovevano sopportare alcuni di quelli che oggi sono gli apostoli della libertà come Kovac e alcuni degli "indipendenti", e poi si è finiti tutti nello stesso calderone?!), piccole delusioni e grande entusiasmo... e tutto quello che gli veniva appresso. Allora abbiamo combattuto (?) contro la repressione, contro i comunisti... e ora contro i nazionalisti (e alcuni di loro, ossia di questi ultimi, stavano con noi, ahimé)... [...] E sento ancora il nostro desiderio non realizzato (quello di allora, mio e di Biljana, che non so se è anche quello di oggi), perché oggi si pensa ad altro, a sopravvivere solo a sopravvivere... [...] ogni attimo in cui mi credo felice è breve, anche quando è solo un ricordo [...]. Mi hanno raccontato che Izet Sarajlič vaga per Sarajevo perché lo colpisca una pallottola. Questo avrebbe voluto. Ma oggi ho sentito che una granata lo ha colpito e lui si è salvato per il rotto della cuffia... Non posso e non voglio crederci. Vorrei stringerli tutti nelle braccia. Quando ne avrò l'opportunità?

La tua Radmila

Berlino, 27 settembre 1992
Mie care,
ho la sensazione che questa sia una delle mie ultime lettere. È autunno a Berlino, le case degli immigrati vengono attaccate; a trecento metri da casa mia, come se niente fosse, hanno ucciso cinque curdi nel self service di fronte, dall'altra parte della strada mi hanno rubato il portamonete... Sono andata a Verona per un'incontro per la pace.
È terribile, il folclore iugoslavo va avanti come se niente fosse, i fanfaroni rimangono fanfaroni. Anche nelle iniziative per la pace ci sono troppi che sulla guerra ci guadagnano, in poche parole, una compagnia davvero pulita. In aereo mi è venuta una terribile nostalgia di casa, dei bambini, un "incontro iugoslavo" di quel genere mi suscita una grande *no hope.* Quanto ai militanti per la pace stranieri, mi viene il grande sospetto che adesso, quando ormai è troppo tardi, la pace in Iugoslavia improvvisamente sia diventata "in".
[...] È uscito il mio nuovo libro, *Stazioni,* ma non mi dà una gran gioia. Stazioni, stazioni, cabine telefoniche telefax, lettere di garanzia, malattie dei bambini, pubertà, Berlino... Tutto questo nella vita che mi piace così tanto vivere?, ah mie care, non avete un po' di ottimismo di troppo ? A me, solamente il cinismo mi tiene insieme. In verità è l'ottimismo.
Ieri sono andata con i bambini per Postdam e il parco Sans Souci: il sole splendeva e c'era un gran brulicare di persone. C'è qualcosa in questi prussiani che mi attrae costantemente, qualcosa che mi è conosciuto ed estraneo, qualcosa che a volte mi fa male dalla troppa dolcezza. In qualche modo, non mi riesce di mettere insieme la loro sensibilità e il loro militarismo.
Va beh, non importa... andavamo per il parco e abbiamo trovato, in un giardino, dei fichi maturi e in un altro marijuana. Ana rideva e diceva: "Questo può succedere solo con voi". Così la vita è bella, malgrado tutto.
Questa mattina ho parlato molto brevemente con Lidija. Dice che da loro va in modo tremendo. Me lo scriverà per fax. Non mi sono ancora abituata a queste psicosi e ancora continuo a sperare che non sia vero...
Mie care, ho bisogno di un "sano" colloquio con voi.

Baci, Maruša

Belgrado, 28 settembre 1992
Mie care,
ho passato gran parte della mia vita in compagnia di poeti morti e di eroi letterari. E così, come di solito succede, "la vita si ingegna con tutte le sue forze di assomigliare a una favola ben immaginata" (Isaac Babel).
Più di un mese fa, ho ottenuto, per vivere e per lavorare, l'atelier di un poeta morto in via Franz Rozman 18 e, insieme con questo e con i libri che c'erano dentro e che egli ha letto, tutti i vestiti che ha portato, le scarpe che ha messo, nere e bianche, un paio come l'altro, certe alte 'con il tacco'. Un bel numero di scarpe, tutte là una accanto all'altra allineate, hanno solo bisogno di essere infilate.
Tutt'intorno a me sono le cose del poeta morto, il frigorifero del poeta morto, lo stipo del poeta morto, il tavolo del poeta morto. Mi siedo al tavolo del poeta morto, sulla panca del poeta morto. Il letto del poeta morto è largo, mi sdraio sul letto del poeta morto.
È tutto lì, i piatti e i cucchiai del poeta morto, i ricordi di viaggio del poeta morto: Crimea, Vienna, Roma, un berretto da capitano, una lanterna, una piccola lampada a olio e un crocefisso.
Non c'è la corrente, l'acqua, il telefono. Quando la notte scende, la luna è la mia lampada. Il pozzo è mio nei monti lontani. Là io bevo, là io mi lavo, qui aspetto una notizia... Nessuno mi salverà dall'eccesso di cose materiali che fanno diventare la mia vita sempre più una finzione. Nello stato non funziona niente. Nello stato non funziona niente, proprio come nella favola.
Con amore,

la vostra *non* letteraria Radmila

Note

* La traduzione dal tedesco è di Maria Redaelli.
(1) Maruša Krese, nata nel 1947 a Lubiana, vive ora a Berlino e fa la giornalista *free lance.* Il suo primo volume di poesie *Gestern, Heute, Morgen* [Ieri, oggi, domani] è stato pubblicato da Suhrkamp nel 1992.
(2) Biljana Jovavnovic, nata nel 1953 a Belgrado, scrittrice serba, attiva nel movimento di opposizione, vive a Belgrado e a Lubiana.
(3) Radmila Lazic, nata nel 1949 in Serbia, è una poetessa che ha combattuto sin dai suoi esordi il nazionalismo serbo. Vive e lavora come infermiera a Belgrado.
(4) Rada Ivecovic, nata nel 1945 a Zagabria, filosofa, ha dovuto abbandonare Zagabria per aver criticato il nazionalismo croato. Dal novembre del 1991 vive a Parigi.

Parole oculari, parole a quattro zampe

di Matilde Tortora

Non sporgersi troppo dai finestrini, questa frase ripetuta in quattro lingue, le quattro frasi maniacalmente allineate l'una di sotto all'altra (tanto che quelle più corte ti veniva voglia di leggerle, di stenderne i lembi, per farle combaciare in lunghezza con quella di sopra o con quella di sotto, uno snervante esercizio di lettura e stiratura nello scompartimento dei treni), mi facevano sicura che il mondo fosse un quadrilatero, ingabbiato in queste quattro griglie, perché tutti, indistintamente tutti, dall'interno del quadrato avevano voglia di buttarsi di fuori.
Oppure, mi facevano pensare al dovere ricorrere all'uso del forcipe a volte, per far nascere un bambino, una bambina.
E, quindi: i treni entrano non solamente nelle griglie (perciò deragliano qualche volta), ma addirittura nelle sale-parto.

virgola – quando ho risposto al mio computer, che volevo chiamare il file, che contiene queste mie parole di adesso, 2*virgolette*2, mi ha risposto, (aggiungendo alla scritta anche un grosso e perentorio punto interrogativo comparso subito e scritto in grassetto per il timore che magari non lo vedessi) *nome di file non valido*. Allora io ho dato al file il nome *virgola*. Lui, il computer si è acquietato, l'ha accettato. Come bandiera ammainata, il perentorio e grassetto punto interrogativo è scomparso. Le virgolette, mi è subito saltato agli occhi, fanno paura al computer. C'è poi la storia che virgolette è una parola lunga. Le parole lunghe fanno paura e non solamente al computer. Fanno meno paura un sì, un no. Fa meno paura un sospiro. Persino un rantolo fa meno paura di una parola lunga, e virgoletta è una parola lunga.
p.s. – ho battuto "per scrivere la parola *virgolette* tra virgolette e invece ho scritto 2, perché entrambi sono contenuti nello stesso tasto, solo che l'uno è da battere con la maiuscola, l'altro no. Lo lasciò così, non lo correggo. C'è della matematica nelle virgolette. Non solamente, ci stanno nelle virgolette delle lunghe paure assopite e subito pronte a ridestarsi.

ti dona – chi dona a chi e perché? Questo vestito "*ti dona*". Mi viene voglia di ribattere: ma se l'ho pagato un occhio della testa!, come è che lui dona qualcosa a me, caso mai sono io che ho donato a lui addirittura l'occhio in questione, allora come è che mi dona, che cosa esso dona a me?
Eppure, sotto sotto io so che l'ho pagato un occhio della testa e che mi sono dissanguata per comperarlo, proprio perché "*mi dona*". Ma che cosa esso mi dona?

un occhio della testa : moneta di scambio. Valuta nemmeno tanto pregiata. Più o meno moneta occorrente per comperare un golfino, un vestito, cose così.

amore – lo si dice ai bambini in continuazione, non fare troppo chiasso *amore*, mettiti la sciarpa *amore*, sta attento *amore* che caschi, ti sei lavato le mani *amore*? Lo si dice in continuazione ai bambini, anche quando magari si avrebbe voglia di strozzarli.
"*Amore*", mi pare di sentirlo dire (vedere, per credere i programmi che trasmettono) in continuazione anche da molte, troppe emittenti televisive. Come se tutti noi spettatori, non importa se grandi o piccini, facessimo un chiasso insopportabile, avessimo le mani sporche, stessimo sempre lì lì per sbucciarci i ginocchi e insomma dessimo un enorme costante fastidio, così da fare venire voglia a quelle emittenti televisive di strozzarci.
Altro che amore!

mi è saltato agli occhi – che cosa era? Una molla, la punta impazzita di una matita, un ariete? Niente di tutto questo. Era solamente una immagine. Le immagini, dunque, come magazzino di elastici, di punte appuntite di matite temperate da un maniaco, di possenti marchingegni bellici (vedi l'ariete) e pure di feroci animali (vedi l'ariete ariete).

allora ciao, ci vediamo – questo verbo è un falso futuro. O forse è il solo vero futuro. Ti ho qui davanti a me e pure ti sto dicendo, a mò di commiato "adesso non ti vedo, ma in un poi più o meno lontano nel futuro ci *vediamo*, adesso sei diventato per me già assente". Si diventa trasparenti forse per fare le prove dello allontanarsi, del dileguarsi allo sguardo. Io posso salutare veramente solo chi è già assente, farlo con chi mi è presente, probabilmente mi riesce intollerabile. Prima di salutarci, i miei occhi ti hanno già congedato. In "*ci vediamo*" sono assenti poi anche *spero, promitto e iuro* (che notoriamente reggono l'infinito futuro). Né *spero, né prometto,* né *giuro,* non sono per niente sicuro di vederti davvero nel futuro. Ogni congedo è sempre in un certo qual modo definitivo sembra dirci quel "*ci vediamo*".

mi sento a terra – c'è chi giurerebbe che questo modo di dire abbia a che fare con definitive e letali posizioni orizzontali o almeno con i possenti K.O. di pugili lì lì per stenderti definitivamente a terra. Ma non è vero. Mi "*sento a terra*" è solamente il vivissimo sentire che può vantarsi di avere ogni animale a quattro zampe. Primo: perché a stare a terra con quattro zampe, c'è più presa e, quindi, hanno ben diritto gli animali, più di noi senz'altro, di sentirsi a terra. Secondo: questo *vis a vis* con la terra, cui induce lo stare a quattro zampe ti rende costantemente certo di sentire (anche con gli occhi) la terra e, quindi, sei sicuro di stare ad esempio sulla luna e di non stare nemmeno con la testa tra le nuvole. Quando ascolto, infatti, qualcuno, che mi dice "*mi sento a terra*", mi viene fatto d'istinto di piegarmi anch'io, di accucciarmi accanto a lui, a volte perfino di, vivissimamente, mettermi a guaire.

mi fa venire la pelle d'oca – nelle favole alle oche prima o poi spunta la pelle bellissima di una fanciulla e in virtù di quella pelle di pesca la fanciulla irretisce (nei

pori rosati) un altrettanto bellissimo principe e vivono poi in una rete rosata e porosa felici e contenti. Nella realtà, invece, stanno disseminati reti e retine e reticolati siffatti, che solo a guardarli ti fanno venire la pelle d'oca, ti danno all'epidermide dei piccoli pori respingenti, t'imbestialiscono. La realtà capovolge le favole, ha un percorso inverso, non dall'animale all'uomo, ma dall'uomo all'animale (e alcune volte il percorso sembrerebbe essere davvero irreversibile).

ti trovo in gran forma, ti trovo bene – è proprio vero, a volte noi abbiamo dei confini sformati, sforacchiamo per dirla col gergo, che s'usa per uno schermo televisivo o di computer, che lascia andar via altre cose oltre l'immagine. Quando non siamo in forma, lasciamo andare intorno a noi degli aloni percettibili e visibili, come se sforacchiassimo, come se fossimo forati. Però non ho mai visto un animale, anche il più malandato, sforacchiare. Come se, per quanto pelle e ossa sia, esso non voglia darci altro oltre la sua immagine stessa. e in tal modo fosse di sé più, sanamente, avaro che noi.

non fa che scimmiottare – nel racconto di Landolfi *Le due zitelle* (1945) c'è una scimmia che mima la recitazione della messa, mangia le ostie e beve il vino consacrato. È un racconto inquietante, la scimmia vi commette un sacrilegio. Ma qualcosa del sacrilegio è anche sempre nel non autentico, nello scimmiottare appunto, che è comunque e sempre una ruberìa, anche se ruberìa non di oggetti sacri, ma di nostri quotidiani gesti, parole, sembianze. Il che rende pure certe volte le mode un po' sacrileghe e noi, che le seguiamo ciecamente, appunto dei gregari. Saranno forse anche parenti le scimmie e le pecore: ma di che grado è la loro parentela?

veder le stelle – noi che viviamo per lo più in casa, solo a volte vediamo le stelle. E ce le dimentichiamo. Gli animali no, non credo che se le dimentichino mai, perciò essi le vedono sempre e non solamente quando si danno una martellata sul dito. "*Ho visto le stelle*". Quella martellata incidentale sul dito, mi ha non solo causato dolore, ma mi ha fatto mettere la testa fuor di casa, mi ha anche paradossalmente distolta da me stessa e dalla mia casa, mi ha stanata, mi ha fatto vedere le stelle.

ero fuori di testa – e dov'ero allora? Rannicchiata in una spalla, raccolta nel mio alluce, chiusa in una sinapsi? Kleist nel racconto dedicato al teatro delle marionette ci fa osservare ad un certo punto un ballerino che, "quando sta, nelle vesti di Paride, tra le dée, e porge il pomo a Venere, ha l'anima (è un orrore a vederlo) nel gomito". Ad essere fuori di testa la nostra anima (è un orrore a vederla) sta nella mela, o cosa più probabile, abita nel vermetto, che sta dentro quella mela (e non può non starci il vermetto in quella mela).

dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993. Foto di M.N.

Culto delle madri e comunità di sangue

Donne e mafia in un libro di Renate Siebert

di Emma Baeri

Il libro di Renate Siebert, *Le donne, la mafia* (1), è stato per me occasione di riconoscenza e di ri-conoscenza. Riconoscenza per avere esso attenuato la mia solitudine, come mi accade le poche volte che un libro nasce in un luogo disciplinato – l'Università – svelando spudoratamente di essere stato concepito fuori, in uno spazio politico di donne. Nel profilo di copertina che dipinge Renate "studiosa del mezzogiorno. Donna del Sud per scelta. Sociologa", manca infatti l'aggettivo "femminista", senza il quale non si capisce il metodo di questo fecondissimo libro.

Renate "parte da sé ", assumendosi la responsabilità di un punto di vista sulla mafia che "nasce da un bisogno molto intimo, privato, personale", una sequenza che procede dalla memoria, attraversa i luoghi e approda al personale, che è politico, come la mafia. Soggettività come valorizzazione di chi scrive e come relazione tra la studiosa e i soggetti interrogati, tessitura fitta di parole e domande, modulazione continua di orrore e di riflessione, corpo a corpo con un ordine politico, storico, in qualche modo familiare: mafia come nazismo, istituzioni totali che non si fermano sulla soglia di casa, che invadono pubblico e privato nella ossessiva reiterazione della morte.

E ri-conoscenza, dicevo. Cultura francofortese, suggestioni psicanalitiche, passione terzomondista, approdo al Sud, tutto questo è Renate. Ma anche, per me, un incontro importante: "giugno 1990. Renate Siebert, ospite discreta e serena – così mi è sembrata. Uno strano Sud il suo. Francoforte lontana. Eppure, nel suo sguardo prossimo e distante insieme, nelle rughe che segnano il suo bellissimo volto, nei fianchi alti della maturità su gambe snelle di giovane vagabonda ci sono segnali della fatica dell'approdo: una emigrazione che capisco. I fiori del suo vestito – coloratissimi – le scarpe e la borsa rosse, le decine di orecchini vezzosi da scegliere secondo l'estro del giorno, dicono "turista tedesca", o la voglia di vedersi la gioia addosso?". Così appuntavo sulla mia agenda, di ritorno da Arcavacata dopo il seminario *Il Sud delle donne, Il Sud nelle donne*.

La lettura di questo libro conferma questa sua immagine di gioia, che ad ogni pagina rilancia la speranza contro "la banalità del male".

Renate si fa sociologa di se stessa, ripercorre rapidamente la bambina, la ragazza, la donna che è stata, le ragioni della sua duratura rimozione della mafia, pur sapendone la presenza vicina, fino a quando non emerge alla sua coscienza quel nesso ormai dicibile tra mafia e nazismo. La bambina angosciata e la ragazza ribelle placano le loro inquietudini nella maturità di una donna che vuole pensare la mafia sconfitta da una pratica quotidiana dell'utopia, uomini e donne faccia a faccia con altri uomini e altre donne. La soggettività è metodo e medicina esistenziale insieme, strumento di una "umanizzazione" della mafia, non più fantasma incorporeo di una umana concrezione di potere, paure, sentimenti, interessi.

Vivere all'ombra di istituzioni totali solletica un approccio totale: mafia come nazismo dicevo, e tra le pieghe del discorso Renate osa l'autobiografia, consapevole che la scrittura frappone tra sé e sé uno scarto nel quale i fantasmi possono prendere corpo ed essere guardati negli occhi, o scomparire. E il fantasma nazista, che la mafia evoca, è soprattutto il fantasma materno, il culto delle madri a tutela della comunità di sangue che riemerge nella mitologia dei Mammasantissima. In entrambi i casi assistiamo atterrite all'approdo del materno pensato dagli uomini ed ereditato dalle donne, a dispetto della nostra esperienza del materno, che stiamo ripensando.

Per questa via Renate entra nel territorio mafioso, che appare luogo emblematico delle relazioni tra i sessi, nel quale, come altrove nella vita quotidiana, immaginario e realtà si incrociano definendo diritti, doveri e poteri.

Cosa c'è infatti dietro ai Mammasantissima? Renate risponde: paura del femminile, omosessualità maschile, omologazione donna/territorio, impotenza che si fa violenza (come nello stupro), mito della madre e oppressione della donna. Ma è proprio su questo dualismo che si aprono imprevedibili opportunità di mutamento dall'interno stesso del fenomeno mafioso. Nell'attrito tra un ruolo materno arcaico privato e l'emergere di un ruolo emancipato pubblico (carriere o imprenditrici) si apre una crepa dalla quale emerge una soggettività femminile imprevista: alcune madri parlano (penso a Francesca Serio Carnevale e a Felicia Bartoletta Impastato), quasi *ripensando* il proprio ruolo materno, rompono il nodo estraneità/complicità nel quale sono state strette assistendo impotenti al massacro dei propri figli: nella mafia, come nella storia, estranee e complici. Poi, una parola differente rompe il gioco. Nella mafia come nella storia il gioco degli uomini sulle donne è definito da un nesso indicibile tra forza fisica e potere simbolico, un macigno che alcune parole femminili rendono improvvisamente leggero. Chi, cosa ha prodotto questo miracolo? Molte sono le domande: c'entra l'emancipazione, la scuola, la cultura? Quale rapporto tra rappresentazione maschile del femminile e autorappresentazione delle donne? Quale ruolo ha avuto la modernizzazione dei modelli femminili e degli standard di vita? Quale ruolo il movimento politico delle donne, la dissoluzione del concetto di onore, la riappropriazione della sessualità, il rovesciamento della scena e dello statuto di vittima nei processi per stupro? Quanto ha inciso il nostro rifiuto politico della nozione di "irresponsabilità di genere" della donna in alcuni reati penali, che si tratti di infanticidio o di complicità mafiose? L'ordine mafioso si è fatto forte proprio della sua capacità di mediare comportamenti e potere tra antropologia mediterranea e condizione meridionale; Lo ha fatto dalla parte degli uomini, caricando i valori patriarcali del peso terrificante di una morte sempre annunciata, quotidiana, e per ciò stesso inevitabile. Definire e spostare a piacimento il confine tra pubblico e privato, mescolare tradizione e profitto, piegare le ragioni della famiglia degli affetti alla ragione indiscutibile della Famiglia dei Mammasantissima è stato ed è il potere dell'ordine patriarcale

mafioso. Rispetto alla continuità simbolica che emblematicamente questo sistema rappresenta, nelle strade, nei tribunali, nelle famiglie, il valore altrettanto simbolico della parola ripensata di alcune madri di mafia introduce una discontinuità che tutte ci riguarda. Non a caso Renate risolve il nodo complesso della sua comunicazione con queste e con le altre donne di mafia nei modi appresi dalla pratica femminista: identificazione di sesso, distanziamento di culture, ascolto dei vissuti, riflessione, lucida compassione. Solo così la evidente contradditorietà di questi percorsi di vita può venir fuori senza giudizi che pretendono di sciogliere il groviglio tra oppressione, emancipazione, liberazione e libertà che essi rappresentano senza infingimenti.
Al contrario, è possibile che una rispettosa accettazione della complessità di questo groviglio consenta di intuire impensabili percorsi del femminile nell'universo mafioso.
Quanto, per esempio, del fenomeno del pentitismo, è ascrivibile all'interiorizzazione di valori tradizionalmente femminili da parte dei mafiosi? Tutela, responsabilità, tenerezza per i figli, e l'impossibilità di garantire loro la vita, nel momento stesso in cui si esercita un illimitato potere di morte sui figli degli altri: potrebbe essere quest'area interiore a mobilitare la coscienze dei mafiosi verso il pentitismo? L'approccio soggettivo di Renate consente questa ipotesi, senza escludere le altre. Quasi che ciò che le donne debbono dimenticare per prendere parola – il loro ruolo "naturale" – debba essere recuperato dagli uomini per prendere un'altra parola, che non sia solo comando di morte.
C'è tuttavia, ancora una grande contraddizione che tutte ci concerne quella che nasce dalla rivendicazione di una piena titolarità del diritto in quanto *individue* e il riproporsi di comportamenti "naturali" nelle madri di mafiosi e stupratori, quando esse fanno precedere la relazione di sangue alla valutazione dell'azione criminale dei figli, e giustificano per amore delitti nefandi. Mi chiedo: sono, queste, sacche di barbarie *fuori-legge* o comportamenti "deformi" non comprensibili, da *questa* legge?
Sta di fatto che frequenti sono le analogie tra la valutazione del ruolo femminile mafioso da parte di alcuni giudici e quella prevista nel codice mafioso dell'onore; capita che donne di mafia, siano ritenute irresponsabili per un reato da loro commesso, irresponsabili perché donne, alle stesso modo in cui, tradizionalmente, nei reati per stupro le vittime venivano ritenute responsabili per un reato non commesso, proprio perché donne.
In fine: questo libro si legge come un giallo, anche se sappiamo già chi è l'assassino. La tensione civile di Renate, il suo ostinato ottimismo della volontà rilanciano di continuo la narrazione verso la speranza di un lieto fine, in cui la giustizia possa trionfare. Parlare di uomini e donne della mafia invece che parlare di mafia induce infatti a una consolante considerazione: siamo cambiate noi, possono cambiare loro. Sicché il merito estremo del libro è proprio questo: aver osato guardare con occhio femminista e materialista un luogo astratto e averlo reso concreto, avergli dato corpo. Vittoria di Eros su Tanatos, dice Renate. Dobbiamo osare pensarlo, insieme a lei.

Nota
(1) Renate Siebert, *Le donne e la mafia*, Il Saggiatore, Milano, 1994

La serietà del riso

di Marina Mizzau

Ho dedicato anni di studio all'umorismo, al riso, soprattutto all'ironia. Ho analizzato, smontato i meccanismi, per cercare di capire, decidere cos'è che fa di una battuta un motto di spirito, di una storia o di un evento una storia e un evento comici, cos'è che differenzia lo humor dall'ironia. A volte ho rinunciato, soprattutto a individuare nette differenze tra questi eventi e a classificarli. Di queste fondamentali forme del pensare e del sentire ho tessuto l'elogio. Ho pensato al riso come alla soluzione di problemi esistenziali, conforto ai dispiaceri della vita, "controdolore", secondo Palazzeschi. Ho pensato e detto dell'ironia come luogo di rinnovamento del linguaggio, rimedio all'usura di esso, antidoto agli eccessi, al pletorico, all'ovvio, al banale, lasciapassare per dire l'indicibile, il male e anche il bene che si ha vergogna di dichiarare ("forma del pudore" come diceva Jankélévitch dell'ironia in un precedente libro e oggi dell'umorismo); ho parlato della complicità che si crea, della solidarietà, di conflitti risolvibili attraverso un'ironia-autoironia o una risata. Ho anche raccontato storie che parlavano di questo. Ho anche cercato di applicare queste convinzioni alla mia vita, qualche volta ci sono riuscita.
Ma da qualche tempo sospetti e dubbi mi hanno preso.
Da quando non si può aprire un giornale o accendere un televisore senza che l'essere ironico – divertente, spiritoso – venga dichiarato o addirittura prescritto. Di discorso o di abito, di un politico o di biancheria intima. Nudità ironiche. Ironica la seduzione. Da quando può succedere che con la formula "è ironico" si riabilitino e si assolvano volgarità, si affermino menzogne, si azzerino valori e problemi. Era uno scherzo, pretendono i picchiatori di un extracomunitario. Sono ironico, asserisce con pomposa solennità un politico. Donna oggetto, sì, ma ironica; poiché anche il femminismo, oggi, deve essere preso con ironia. Da quando insomma ironia, humor ecc. sono diventate manierismi, parole grimaldello, formule magiche che tutto assolvono perpetrando l'equivoco, in ultima analisi strumenti di appiattimento dei costumi e del pensiero.
Insomma, se è vero che scherzando e ridendo si può dire il vero fingendo il falso, non succede anche che, sempre scherzando e ridendo, si può dire (fare

intendere) il falso fingendo di fingere che si dice il falso?
Ma non è questo sospetto – mi si perdoni il passaggio repentino da considerazioni empirico-sociologiche alla filosofia – inferibile dalla lettura di Platone, Aristotele, Hobbes, Vico? Che avessero ragione gli antichi, e i più recenti, detrattori del riso, dell'ironia, imputando ad essi in qualche modo il mentire, l'ingannare e altri risvolti negativi?
Su questo problema ho interrogato il bel saggio di Rosella Prezzo (1) che percorre con documentazione antologica le posizioni filosofiche intorno al nesso riderepensare, per "individuare quel punto cruciale in cui il tema del riso passa dalla periferia al centro, da una zona marginale a una centrale dell'indagine filosofica" (È per attenersi rigorosamente a questa chiave di lettura che Prezzo non include nella sua rassegna, attenta a testimonianze meno note sul riso e umorismo, alcuni grandi teorici del riso come Bergson, Freud, Pirandello, Koestler). Vengono così percorse le tappe principali di un processo che va dalle condanne fino alla totale integrazione del riso nel pensiero filosofico, fino al "finire ridendo" della filosofia. L'ironia socratica, strategia pedagogica basata sulla simulazione di ignoranza, come tale in qualche modo antitetica al pensiero comico; la condanna morale di Hobbes che sottolinea il nesso tra riso e disprezzo per gli altri; l'idea formulata da Vico e ripresa da Kant dell'aspettativa frustrata come meccanismo base del riso, che per Kant significa lo scacco dell'intelletto, e che saranno altri (quasi tutti i teorici dell'umorismo da Schopenhauer a Bergson ai più recenti) a arricchire e valorizzare ritrovando nella deviazione dal pensiero logico "il *gioco* del senso, che improvvisamente si sottrae ma nello stesso tempo si moltiplica e si dissemina in una polisemia estraniante". Poi, "il riso apre la modernità": Kierkegaard che affida all'ironia il salto dallo stadio estetico e a quello etico, riservando allo humor e al comico la più profonda positività del "paradosso come passione del pensiero"; Nietzsche, per cui il riso è "sguardo portato sulla tragedia" che svela la verità nell'atto stesso di impersonarla: è ridendo che l'uomo conosce la verità, che "esso *è* questa verità". L'apertura della modernità coincide con il ridere della filosofia: per Bataille il riso, non più oggetto di trattazione, si radicalizza come "figura di esperienza", luogo dove il discorso è inscindibile dal soggetto che lo pensa; idea che sembra incarnarsi nell'horror apocalittico di Palazzeschi che in nome del riso sovverte tutte le gerarchie di valore.
L'antologia si conclude con un brano di Jankélévitch che sembra rinnegare il suo entusiasmo per l'ironia del libro precedente (*L'ironie*, Flammarion, 1964; traduzione italiana *L'ironia*, Melangolo, 1987) a favore dell'umorismo. Nel 1964 Jankélévitch decantava i pregi dell'ironia: "principio d'intesa e di comunità spirituale"; "ésprit de finesse"; opposta al cinismo "mima le false verità e le obbliga a svelarsi"; ironia è dire no alla lettera e sì allo spirito", ecc. È vero che il libro termina con una precisazione: quanto di buono viene ascritto all'ironia riguarda "l'ironia aperta" che si identifica con lo humor, e ciò può essere considerato un'apertura alla posizione successiva, espressa nel saggio qui riportato: diffidente nei confronti dell'ironia, strategia dal "carattere pedagogico, spesso dogmatico e a volte un po' pedante", astuzia edificante", troppo rigida, troppo sicura della ragione e del torto, ad essa contrappone il "vagabondo umorismo", più libero e generoso, capace di dare amore e di dichiararlo con la "timidezza del pudore". Potrei trovare spunto per superare il mio dilemma accettando questa distribuzione: attribuire il male all'ironia e il bene all'umorismo. Ma non mi convince. Contrapporre "il sorriso dell'umorismo" al "ghigno dell'ironia" mi sembra eccessivo, così come troppo rigida è la stessa distinzione di Jankélévitch, costruita su parole di cui si pretende una compattezza che non dà ragione degli usi plurimi e quasi mai nettamente differenziati. Mi sembra che, legato malgrado tutto alla concezione della retorica classica dell'ironia come tropo di pensiero, antifrasi, Jankélévitch non tenga conto fino in fondo delle conseguenze di altre teorie– formulate del resto in epoca contemporanea o successiva al suo ultimo saggio – che vedono l'ironia come un più libero gioco tra le parole, le proprie e quelle degli altri, tra il mascheramento e lo svelamento della verità.
Quindi, per tornare a ciò che dicevo all'inizio, al mio oscillare tra entusiasmo e diffidenza: se mi confortano pensieri come quelli di Jankélévitch sull'umorismo, se non si può non essere travolti dalle apologie di Nietzsche e di Palazzeschi sul "privilegio divino del riso", come non preoccuparsi di fronte ai sospetti dello stesso Jankélévitch che il "giocare all'infinito" dell'ironia sia una "complicazione pericolosa", che l'evidenza ironia-inganno non sia a volte effettiva, e, malgrado tutto, anche di fronte all'aforisma di Nietzsche "Ridere significa essere maligni con tranquilla coscienza"?
Come decidere allora quando l'ironia è vera o quando è pretestuosa, quando il comico mortifica il pensiero e quando lo potenzia, quando è giusto ridere e quando non lo è? Forse la risposta sta nel non accettare il conformismo che in ogni epoca ci insidia. "Non riderai come un qualunque pappagallo vedendo il tuo vicino che ride, ma cercherai di carpirgliene il segreto". "Riderai quando ne sentirai la voglia in faccia a chiunque e senza guardare in faccia nessuno". "Riderai quando il tuo istinto e genio te ne consentano il diritto, e voglia il Signore che mille volte ogni dì te lo consentano". Questi i suggerimenti di Palazzeschi. Partendo dal presupposto che "se credete che sia profondo tutto quello che comunemente s'intende per 'serio' siete superficiali", poiché "l'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride".

dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993. Foto di M.N.

Nota
(1) Rosella Prezzo (a cura), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Raffaello Cortina, Milano, 1994.

Segnalazioni

a cura di Maria Attanasio e Paola Redaelli

Antonia S. Byatt, *Angeli e insetti*, trad. Anna Nadotti e Fausto Galuzzi, Einaudi, Torino, 1994, pp. 318, L. 32.000 – **Due romanzi** – A due anni dalla pubblicazione di *Possessione* (romanzo-fiume sull'amore fra due poeti vittoriani, scoperto da due giovani ricercatori dei giorni nostri), i bravi traduttori di Byatt si cimentano di nuovo con la sua difficile, coltissima prosa. I due romanzi brevi raccolti in questo volume sono ancora una volta ambientati nell'Ottocento: *Morpho e Eugenia* racconta la sfortunata vicenda coniugale di un giovane entomologo che scopre nella bella e amatissima moglie inquietanti rassomiglianze con la femmina regina di un formicaio; *L'Angelo custode* è costruito attorno a una serie di sedute spiritiche durante le quali un'anziana signora attende – e teme – il ritorno di un antico amore, morto giovanissimo, al quale non ha saputo mantenersi fedele. Letture assai piacevoli, ma il fascino e l'incanto di *Possessione* non si ripete.

Ginevra Bompiani, *L'orso maggiore*, Anabasi, Milano, 1994, pp. 118, L. 16.000 – **Romanzo** – Strano libro, questo di Ginevra Bompiani, tenuto insieme non già da una storia, che pure si intravede, ma come sfilacciata, rintracciabile con buona volontà in una serie disordinata di immagini che sono la concrezione di una scrittura che non vuole narrare ma piuttosto tradurre i pensieri che si liberano – e perciò i ricordi della vita che sempre li accompagnano e li sostanziano – dopo una lunga fase di choc, o piuttosto di inebetimento. Quello che ci prende di fronte a un fatto doloroso della vita, in questo caso la morte del padre e soprattutto quella della madre. Il nodo attorno a cui gira la riflessione è quello del senso della vita, o meglio di quel periodo che viene chiamato maturità, indefinito intervallo tra la prima parte dell'esistenza su cui incombe l'ombra della nascita e la seconda su cui incombe quella della morte.

Elizabeth Bowen, *Un mondo d'amore*, trad. e cura di Maria Stella, La Tartaruga, Milano, 1994, pp. 205, L. 28.000 – **Romanzo** – Jane ha vent'anni e, anche se non lo sa, è pronta per l'amore. Lo incontra in un mucchietto di lettere scoperte per caso in soffitta: a scriverle è stato Guy, antico fidanzato di Lilia, madre di Jane, morto più di trent'anni fa. Il dialogo tra la ragazza e il fantasma si concluderà, per Jane, con l'incontro di un amore vero, reale. Intanto però l'ombra di Guy è tornato ad inquietare i pensieri di Lilia e di sua cugina Antonia: a chi erano davvero rivolte quelle lettere d'amore? Un'altra bellissima, sorprendente trama boweniana tesa tra presente e passato, con le storie del passato che condizionano sentimenti e rapporti del presente. Pubblicato nel 1955, *Un mondo d'amore* apre l'ultima fase della produzione narrativa di Bowen, a tutt'oggi la meno conosciuta e la più densa di fascini anche formale.

Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano, 1994, pp. 286, L. 28.000 – **Saggio filosofico** – Il libro indaga le "dissonanze" tra filosofia contemporanea, in particolare del poststrutturalismo e del decostruzionismo francesi, e teorie femministe. Il femminismo teorico degli ultimi vent'anni si è di fatto venuto ad incrociare alla crisi del soggetto e della razionalità, della quale lo stesso movimento delle donne rappresenta una delle radici più profonde anche se non riconosciuta. Se infatti il 'femminile' assurge ad immagine-chiave delle filosofie della crisi, in queste rimangono ancora una volta rimosse le donne in carne ed ossa e le loro elaborazioni che hanno rivelato e denunciato proprio la complicità del maschile e del falso universalismo. Della pluralità 'dissonante' di voci presenti nel pensiero femminista stesso, Braidotti rende anche conto in questo libro-mappa, importante e utilissimo, che avrebbe meritato una traduzione ben più curata ed appropriata.

H. D., *Trilogia*, a cura di Marina Camboni, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1993, pp. 325, L. 30.000 – **Poesia** – H.D. è Hilda Doolittle, grande poetessa americana vissuta tra le due guerre, come tanti altri intellettuali del suo paese, prevalentemente in Europa. I tre volumi che costituiscono la Trilogia sono composti ciascuno di 43 poemetti che segnano le tappe di un viaggio in cui si passa dalla Londra bombardata durante la seconda guerra, dalla morte, al luogo della rinascita. Cosa importa se la divinità che indica la via verso la rinascita è un essere femminile il cui corpo, come dice Marina Camboni nella splendida postfazione che accompagna la splendida traduzione, assomma in sé la spiritualità e l'intellettualità di cui sempre si è fregiato l'uomo, in un visionario, in ogni senso, rovesciamento? L'angelo della poesia di H. D. più che guidarci ci coinvolge, attraverso il flusso densissimo dei suoi distici, come viandanti stupefatte di fronte a una Sacra rappresentazione, se non in una speranza, in un sogno vivo e complesso.

Marguerite Duras, *Scrivere*, trad. Leonella Prato Caruso, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 102, L. 15.000 – **Saggio** – Non affidatevi all'asserzione in quarta di copertina: "Il compendio del pensiero di Marguerite Duras". Per rispetto di voi stesse e dell'autrice. Né coloro che la amano, né coloro che la ritengono fastidiosa per la sua inarrestabile e seduttiva prolissità, possono credere che il pensiero di Marguerite Duras si riduca a questo libretto abborracciato. Si scrive in totale solitudine, "scrivere è tentare di sapere che cosa si scriverebbe se si scrivesse", questa è la sintesi del primo testo che dà il nome alla raccolta. Più denso è il secondo che, a partire dal ricordo della morte di un giovane aviatore durante la Seconda guerra, pone in modo disperato il problema della possibilità di tradurre il reale di oggi (fatti ed emozioni) in scrittura. Gli altri tre testi avrebbero potuto anche essere altrove.

Sahar Khalifa, *La porta della piazza*, trad. e postfazione Piera Redaelli, Jouvence, Roma, 1994, pp. 198, L. 22.000 – **Romanzo** – Ambientato a Bab as-Saha il quartiere di Nablus (nei territori occupati da Israele) che gli dà il titolo – appunto La porta della piazza – il romanzo della maggiore scrittrice palestinese, già nota in Italia per *La Svergognata*, affronta coraggiosamente e con una grande maturità stilistica che dimostra di avere ormai fatto i conti con la migliore narrativa araba medio-orientale, il problema della violenza e dell'oppressione delle donne all'interno del movimento di liberazione palestinese, durante l'intifada. Malgrado i conflitti, le tre donne che ne sono la corale protagonista – Samar la studentessa, Nuzha la prostituta emarginata, Zakie la levatrice colpe-

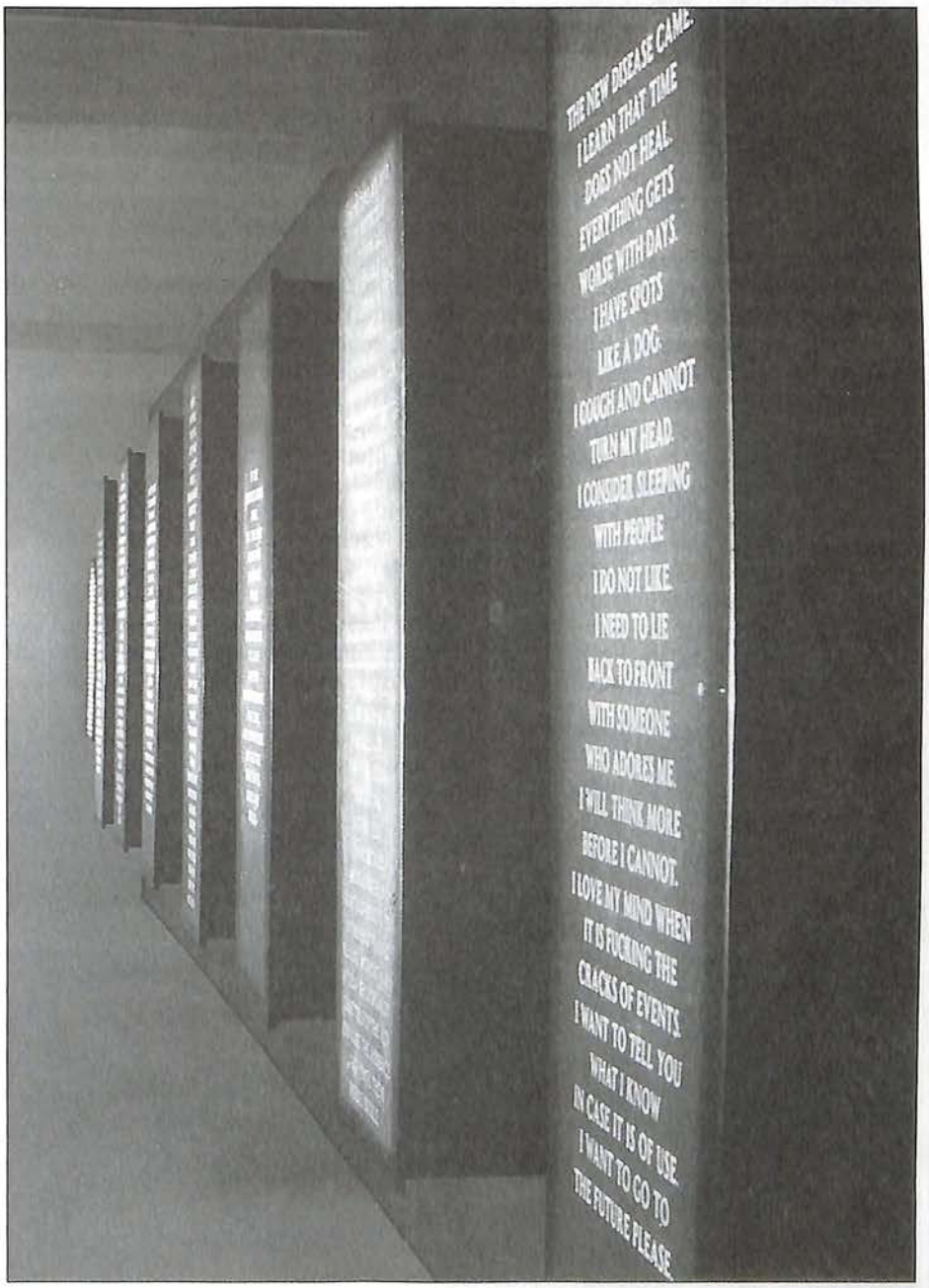
vole di non aver generato un figlio maschio giungono a creare tra loro un difficile rapporto basato sul comune rifiuto del ruolo loro assegnato dagli uomini progressisti e non. Spiace che la bella traduzione sia stata scempiata da refusi e trasandatezze editoriali.

Margaret Laurence, *Giocare col fuoco*, trad. e cura di Chiara Vatteroni, La Tartaruga, Milano, 1994, pp. 274, L. 28.000 – **Romanzo** – Quarant'anni e quattro figli non bastano a Stacey per sentirsi appagata e fuori gioco. L'inquietudine la induce a un'autoanalisi serrata, che si affianca al rapporto extraconiugale eroticamente molto coinvolgente con un uomo più giovane di lei. Rischiando più volte di mandare in fiamme la sua casa e la sua vita, Stacey percorre un vero e proprio itinerario di formazione alla fine del quale, ridefinita la sua individualità di donna, può anche ridefinire i rapporti con il mondo che la circonda. Il romanzo è uno dei cinque che compongono la lunga saga che la scrittrice canadese ha ambientato nell'immaginaria Manawaka, e Stacey è la sorella maggiore di Rachel, la protagonista di *La prima volta di Rachel* pubblicato in Italia dalla Tartaruga.

Malika Mokeddem, *Gente in cammino*, trad. Claudia Maria Tresso, Giunti, Firenze, 1994, pp. 336, L. 20.000 – **Romanzo** – L'infanzia e l'adolescenza di Leyla, in un piccolo paese ai confini con il deserto, coincidono con gli anni della presa del potere da parte degli integralisti islamici. Prima di dodici figli di una famiglia nomade recentemente sedentarizzata, Leyla trova due modelli per le sue affannate ambizioni di libertà: la nonna Zorah, l'ultima Tuareg, che dagli anni del deserto ha conservato l'orgoglio e la capacità di affabulazione e la zia Saadia che, stuprata a dodici anni, ha trascorso tutta la giovinezza nei bordelli ma è riuscita lo stesso a diventare una donna libera e consapevole. Alla fine, inevitabile, c'è per Leyla il doloroso distacco dalle origini e dalla stessa Algeria. Fortemente autobiografico, il romanzo si segnala, se non per le qualità letterarie, per la profondità delle ragioni umane e sociali che lo hanno dettato.

Joyce Carol Oates, *Figli randagi*, trad. e cura di Claudia Valeria Letizia, e/o, Roma, 1994, pp. 140, L. 24.000 – **Racconti** – Sei bellissimi racconti, che lasciano male dentro, scritti tra il 1965 e il 1972 dall'autrice americana all'apice del successo. In questi sei piccoli capolavori di realismo e di intuizione psicologica sulla giovinezza, l'età dei protagonisti varia dai dieci anni di Buchanan – che, sperando in un bel sabato di festa col papà divorziato, si trova coinvolto in un inquietante droga-party – ai ventisei di Smith – figlia illegittima che si presenta a un padre che non ha mai visto – passando per i quindici di Connie – di cui è annunciato con toni da brivido, anche se non descritto, lo stupro da parte di un vecchio teppista travestito da ragazzo – e i diciannove di Tessa – che tenta di guarire da un tragico amore. Giovinezze violentate, che inutilmente cercano l'aiuto e l'affetto di adulti incapaci e vigliacchi.

Flannery O'Connor, *Nel territorio del diavolo. Sul mistero di scrivere*, trad. e cura di Ottavio Fatica, Theoria, Roma-Napoli, 1993, pp. 138, L. 24.000 – **Saggio** – "La letteratura, al pari della virtù, non prospera in un'atmosfera dove non si riconosca il diavolo come esistente e in se stesso e come necessità drammatica dello scrittore". È ragionando a partire da questa convinzione, meglio da questa fede che ne sottende un'altra, che l'americana O'Connor, morta giovanissima nel 1964, – scrittrice cattolica, dove però l'accento deve cadere sul primo termine, perché quello dello scrivere è un dono nei confronti del quale occorre assumersi tutta la responsabilità nella consapevolezza delle proprie limitazioni – ci regala con questo libro pagine intensissime e luminose in cui molti dei principali problemi della letteratura novecentesca vengono affrontati e meditati dando luogo a un'ori-



da Laments, *1990*

ginale e convincente, anche per chi cattolica non è,'teoria del romanzo'.

Paura non abbiamo... L'Unione donne italiane di Reggio Emilia nei documenti, nelle immagini, nella memoria 1945-1982, Istituto per i beni artistici e culturali della regione Emilia-Romagna, Soprintendenza per i Beni librari e docu-

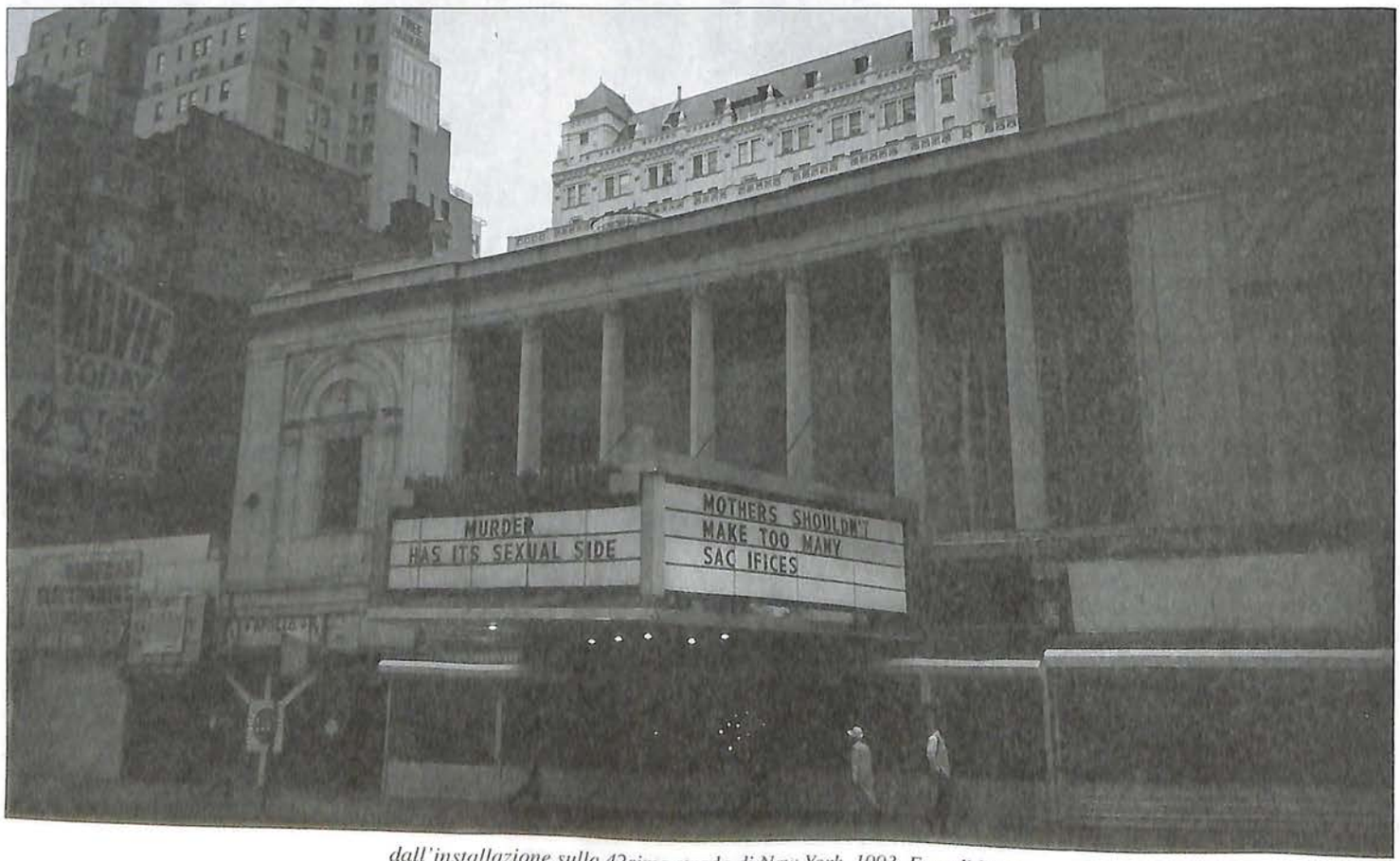
mentari, Bologna, pp. 880, L. 65.000, in vendita a Bologna presso la casa editrice il Nove – **Saggio storico** – Il volume, frutto di una ricerca durata quattro anni di Anna Appari, Laura Artioli, Nadia Caiti, Dianella Gagliani, Laura Spinabelli, contiene ricostruzioni storiche; ricchissime selezioni documentarie, soprattutto dall'Archivio dell'Udi di Reggio Emilia per il periodo 1943-1982 (la cosiddetta fase "organizzata" dell'associazione); una selezione da sedici interviste a dirigenti dell'Udi anche nazionale dal 1945 al 1980; un'appendice documentaria (ricostruzione di tutte le parole d'ordine e gli slogan per l'8 marzo, elenchi dirigenti, ecc.); un capitolo fotografico con 150 immagini (con cui è stata allestita una mostra inaugurata il 2 giugno a Reggio Emilia).

Silvana Quadrino, *La torta senza candeline. Bambini quasi come gli altri*, Feltrinelli, Milano, 1994, pp. 156, L. 20.000 – **Romanzo sociologico** – A dispetto del titolo, il libro racconta innanzitutto una storia di madri – di una bimba normale la protagonista (una maestra d'asilo che ha lasciato il lavoro per occuparsi di assistenza domiciliare a bambini con problemi personali e/o familiari), di bimbi 'anormali' le altre – tutte alle prese con il sempre taciuto problema di quanto un figlio anche desiderato cambi ineluttabilmente la vita in modo spesso non desiderato. Ispirato alla realtà conosciuta dall'autrice (psicoterapeuta della famiglia con una lunga esperienza nel servizio di Consulenza educativa domiciliare del comune di Torino), il romanzo è spesso insostenibilmente tranquillizzante, teso com'è ad indicare possibili riequilibri per situazioni dissestate. Si sarebbe preferito, al suo posto, un'intelligente raccolta di interviste, o di scritture autobiografiche.

Rose d'Irlanda, trad. Edmonda Bruscella, e/o, Roma, 1994, pp. 115, L. 15.000; **Rose ispano-americane**, trad. e cura Lia Ogno, e/o, Roma, 1994, pp. 103, L. 15.000 – **Racconti** – I due volumi raccolgono racconti di sette scrittrici irlandesi e nove scrittrici latino-americane. Il loro merito principale, oltre alla felice scelta del materiale, sta nel presentare per la prima volta al pubblico italiano voci di donna molto interessanti e completamente inedite in Italia. *Rose d'Irlanda* affianca alla grande Elizabeth Bowen, alla notissima Edna O'Brien, alla meno conosciuta Mary Lavin, quattro sorprendenti scrittrici (Boylan, O'Faolain, Daly, Devlin) e *Rose Ispano Americane* propone addirittura sette scrittrici mai tradotte, oltre ad Elena Poniatowska e Lydia Cabrera.

Alice Vachss, *Vittime sacrificali*, trad. di Cosimo Urbano, Corbaccio, Milano, 1993, pp. 335, L. 32.000 – **Saggio** – Alice Vachss, dopo la laurea in legge, comincia come avvocato di ufficio per gli indigenti, ma scopre presto la sua vera vocazione, la pubblica accusa. Entrata nel 1982 nella Procura dei Queens di New York, si specializza nei delitti sessuali fino a diventare responsabile della Sezione Vittime Speciali (donne, bambini, anziani). La sua competenza consiste nello snidare con le inchieste e le arringhe ogni pregiudizio contro le vittime o complicità con gli stupratori. Lucida, efficacissima, scrive un vademecum giudiziario da applicare di fronte ai crimini sessuali (*Sex Crimes* è il titolo originale del libro)

Victoria Tokareva, *Mara*, trad. Claudia Sugliano, La Tartaruga, Milano, 1994, pp. 71, L. 18.000 – **Racconto lungo** – Victoria Tokareva, scrittrice russa notissima al grande pubblico (in Italia ha pubblicato nel 1991 *Ombrello giapponese*), tratteggia con una scrittura rapida 'di fatti', che mai cede all'analisi psicologica, un personaggio, Mara, che è insieme una figura vivissima di donna e un tipo femminile, caratterizzata da un'ambizione irrefrenabile, la capacità di usare il suo corpo, bellissimo prima e straziato dal tumore poi, per ottenere ciò che vuole: un lavoro di prestigio e un amore. Il tempo e la storia le passano accanto inosservati. E quando a quarantacinque anni, ormai irrimediabilmente malata, le sembra di aver ottenuto ciò cui ambiva e di potersi permettere di vivere e trovare l'uomo della sua vita, ancora inguaribilmente onnipotente, lo vorrebbe perfetto, con le caratteristiche positive di tutti quelli che già ha avuto.



dall'installazione sulla 42sima strada di New York, 1993. Foto di M.N.

Le rubriche

Fra sé e l'altro

Elemento formativo e costitutivo dell'individualità, la relazione con *l'altro* - rapporto tra sé e la propria immagine, tra fisicità e pensiero, interno ed esterno, ecc. -, è altrettanto determinante nel definirsi della relazione sociale con gli altri esseri e col mondo. Legata ad alcune esperienze elementari, quali la *paura*, *l'amore*, la confusione e la differenziazione, essa impronta, sia pure in modo sotterraneo, anche i fenomeni più complessi della convivenza umana.
Il groviglio delle ragioni che rendono così difficile oggi riconoscere l'*alterità* si presenta in forme solo apparentemente contrapposte: l'uniformità a un unico modello coesiste con l'esasperata proliferazione di *figure altre*, nemiche, e più simili ai fantasmi del mondo onirico che alle reali diversità umane. La rubrica, fedele a una ricerca delle connessioni tra origine e storia, vorrebbe esplicitare e dare un nome a tutto ciò che, nell'agire del singolo o della collettività, viene di solito liquidato con l'etichetta di 'irrazionale'.

Testi/Pretesti

Stanche di quel genere equivoco che è ormai diventata la letteratura femminile - romanzi, racconti, poesie, diari, lettere, autobiografie, che vengono accomodandosi pigramente in appositi scaffali di alcune librerie, nella certezza di un pubblico su cui contare -, tuttavia ancora testi di donne vogliamo pubblicare, anche se sempre di più ci pare utile che vengano accompagnati da un pretesto.
Il pretesto è una riflessione, uno scritto che vuole far luce su ciò che la scrittura del testo nel suo disporsi costruisce, in esplicito o nascosto rapporto con quelle voraci "categorie dello spirito" che sono il maschile e il femminile. Innanzitutto, un'immagine della donna/delle donne, degli altri e del mondo. In secondo luogo, un percorso preciso, una scelta di temi e di stile.
Vorremmo anche che il 'pretesto' individuasse le condizioni reali e immaginarie che spingono le donne a scrivere e che riflettesse sui criteri e sugli strumenti interpretativi utilizzati dalle donne nell'analisi, nel rapporto, con le scritture letterarie di altre donne.

Il sogno e le storie

Affettività e sessualità, da sempre pensate come estranee al vivere sociale, hanno finito per costituire il luogo di sedimentazioni mitiche, immaginarie, ora sopravvalutate ora svalutate, in cui a fatica si comincia a intravedere la centralità di avvenimenti come la nascita e l'accoppiamento, il formarsi delle immagini di genere, maschile e femminile, e di tutti i dualismi che attraversano il senso comune, prima ancora che la cultura.
Materiali costretti a scomparire dietro i confini della 'vita intima', e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla riflessione se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni del sentimento il difficile percorso di individuazione del maschio e della femmina.

Racconti del corpo

Dai "racconti di nascita" all'intera vicenda del corpo femminile: il silenzio, o la costrizione a star dentro le parole e le immagini prodotte da altri caratterizzano non solo l'esperienza procreativa, ma anche tutta la storia del mutare corpo, dell'assumere i tratti sessuali femminili. Com'è il tempo di una vita, se a scandirlo sono anche - e con tanta forza - i mutamenti allusivi delle forme, la comparsa del sangue mestruale, il primo accoppiamento, l'eventuale procreazione, la menopausa? Come significano, questi eventi, la fine dell'infanzia, l'inizio della giovinezza, di nuovo la sua fine? Come squilibrano, questi tempi, i tempi deliberati dalla società, come si iscrivono nella relazione tra uomini e donne, e tra donne e donne, come incidono sulle idee di libertà e di invidualità e su quelle di naturalità e di limite, di vita e di morte?
Esperienze da raccontare: un inventario di segni dai quali partire per pensare noi stesse.

Proscenio

Zona pericolosa, quella dei media dell'immagine: compromessa com'è con il discorso dell'ordine, dello stereotipo, dell'autorità. Zona dei simulacri e delle superfici abbacinanti di cui si nutre onnivora ogni mitologia. E tuttavia, zona vitale, compromessa com'è con il discorso del corpo, della seduzione, del piacere.
Vietato l'acccesso! Pericolo di contaminazione.
E così, cinema, fotografia, televisione, musica, danza, teatro, pubblicità e videomusic hanno continuato a nutrire la nostra voracità di spettatrici poste al riparo da un "altrove" che discipline di più nobile e consolidata tradizione erano comunque in grado di garantire.
Certo, alcune incursioni, alcune analisi, molte demistificazioni: cinema delle donne, teatro delle donne, la donna nella pubblicità, ecc.
Da parte nostra, nessun ricorso a denominazioni di origine controllata, nessuna certezza di trovare dispiegata la voce autorevole della differenza, dell'autonomia, delle piccole e grandi trasgressioni: solo la convinzione che l'accesso al regno dei media può consentire a letteratura e filosofia di non trasformarsi, per le donne, in opache e frigide zone di confino.

Il mosaico dell'identità

Trovare la propria identità è un po' come fare un mosaico. Ma, né possiamo disporre 'prima' di tutte le tessere necessarie, né scegliere la dimensione e il colore di molte di esse. Alcune sono rinvenibili dentro di noi, altre, per essere scoperte, abbisognano di un fascio luminoso che accende solo l'incontro con persone, luoghi, saperi, culture, lingue, tempi. L'impegno che mettiamo nell'opera può durare a lungo ed esige non già soltanto il lavoro di scavare dentro di noi, ma anche quello di vagliare ciò che ci appare come irrimediabilmente esterno o 'dato'.
È l'incrocio di questi due lavori che documenteranno gli scritti di questa rubrica.

I paradossi dell'emancipazione

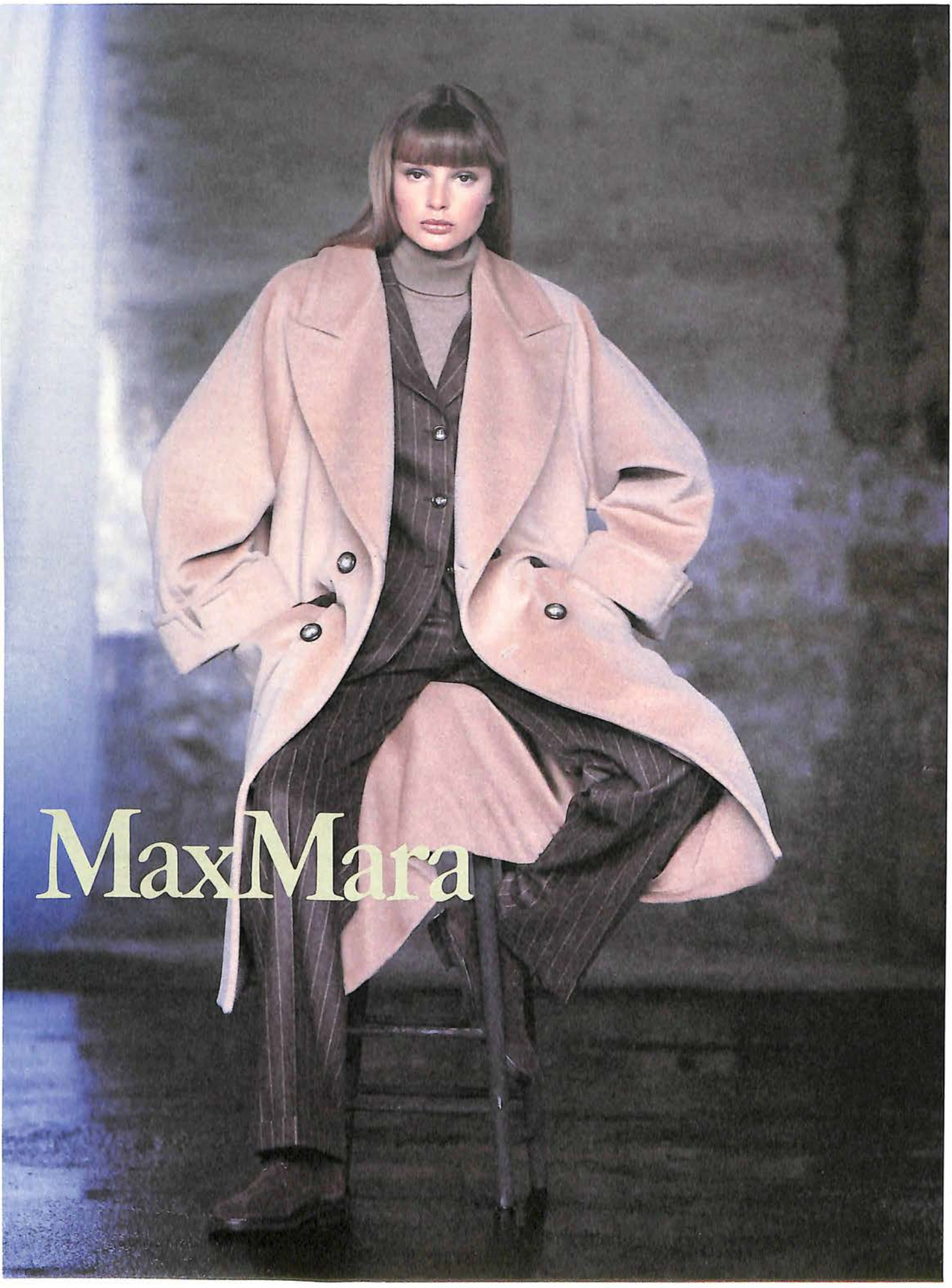
Il lavoro è il perno attorno a cui si è realizzato il desiderio dell'emancipazione femminile: principio di indipendenza economica e di uguaglianza rispetto all'uomo, accesso alle decisioni sociali e politiche, e infine speranza e pratica di individualità. Ma l'emancipazione è stata vissuta per lo più come una necessità 'aggiunta' alle altre della vita di una donna (relazioni sessuali, affettive, maternità). Luoghi dell'emancipazione e luoghi della vita affettiva si sono configurati spesso come rigidamente separati, in contrasto e immodificabili, luoghi da 'occupare' piuttosto che da plasmare e piegare alla propria unitaria soggettività; in essi le donne hanno profuso energie immense, oscillando dagli uni agli altri, realizzando più che una maggiore individuazione di sé e dei propri desideri profonde lacerazioni, ma consolandosi con la speranza di poter sempre scegliere abbandonando gli uni per gli altri. Oggi quella speranza si rivela più di prima irrealizzabile, anche perché quei luoghi - tutti - si sono trasformati, talvolta sono implosi, attraversati da onde di crisi prima sconosciute che hanno travolto non solo consolidate sicurezze sociali ed economiche ma lo stesso ordine tradizionale delle relazioni tra uomo e donna.

Tra virgolette

Parole pigre, parole sospette, parole abusate, parole rinnovate, parole ricche. parole-offerta, parola-insidia, parole doppie, parole finte, parole tra virgolette.
Ascoltare le parole, scuoterle, per vedere cosa c'è dentro. Cercarne gli echi. Prendersela con le parole. Consapevoli del fatto che si può avere a che fare solo con le proprie fantasie, che è di quelle che si sta parlando.

In lettura

È possibile che un libro diventi qualcosa di diverso dal consumo o dalla semplice registrazione di un prodotto culturale, per entrare in un rapporto più intrigante con il proprio pensare e sentire?
La rubrica suggerisce accostamenti alla lettura meno dipendenti dai modelli della recensione e più scopertamente interessati.



ISBN 88-7738-173-6